Alessandro Grilli

STORIE DI VENERE E ADONE

Bellezza, genere, desiderio

MIMESIS
Il caffè dei filosofi

INDICE

a tutte le mamme del mondo

quella di Detienne). La mia analisi privilegierà pertanto, in una prospettiva segnata in primo luogo dagli studi di genere, non la maschilità irresistibile dell'Adone-dongiovanni, ma il suo problematico rapporto di subordinazione alla partner femminile.

2.2 *Dalla culla alla bara*

Nella prospettiva di indagine che ho finora delineato, la vicenda mitica di Adone e Afrodite si può facilmente correlare a una dinamica di costituzione della soggettività maschile. In opposizione complementare al modello culturalmente 'compiuto' di mascolinità, il mito di Adone mette in scena un soggetto maschile che *tenta* di definirsi per distanziamento rispetto a una femminilità avvolgente e sovraordinata, ma fallisce per non essere riuscito a sottrarsi alle insidie del rapporto fusionale che da essa gli viene proposto come opzione privilegiata; l'incapacità di Adone come cacciatore codifica insomma un preciso monito culturale: la piena virilità trionfante si ottiene solo a patto di staccarsi dalla fusionalità emozionale della felicità amorosa (vedremo in dettaglio nel capitolo terzo con quale costanza questa ingiunzione permei il sistema culturale dell'Occidente). Contestualmente, il mito di Adone documenta il ruolo sovraordinato della femminilità nel processo genetico dell'individuo (la madre è ovvio *prius* ontologico universale), e l'opposizione di genere come una dinamica sostanziata di impulso e resistenza all'assimilazione, di desiderio e rapporti di potere. Pur nelle sue manifestazioni così disomogenee, l'intero irraggiamento tradizionale di questo mito può essere facilmente indagato in questi termini.

Questa analisi, ovviamente, non presuppone tanto la dialettica storicamente determinata dei generi nelle culture patriarcali (maschio dominatore *vs*. femmina dominata), quanto una visione più astratta del femminile come contesto dell'indistinzione ontogenetica originaria (in una prospettiva psicanalitica che vede l'identità dell'individuo procedere per scissione da una condizione di fusionalità fetale e neonatale con la madre). È questo il senso che attribuisco nella mia prospettiva alla provocazione di Baudrillard (1979, p. 30): «On peut faire l'hypothèse que le féminin est le seul sexe, et que le masculin n'existe que par un effort surhumain pour en sortir» (Si può avanzare un'ipotesi: il femminile è il solo sesso, e il maschile esiste solo grazie a uno sforzo sovrumano di venirne fuori»). Questa, precisa Baudrillard, è la «fable inverse de la fable phallique, où c'est la femme qui résulte de l'homme par soustraction – ici c'est l'homme qui résulte de la femme par exception» («la favola opposta a quella fallica, dove è la donna

a derivare dall'uomo per sottrazione – qui è l'uomo che deriva dalla donna per emersione», p. 31).

La femminilità con cui Adone si confronta in questo senso, quindi, non è 'l'altro', ma 'lo stesso', poiché anche per la soggettività maschile il punto di partenza verso la propria determinazione è in ogni caso il legame fusionale e indistinto dell'io con una femminilità primariamente materna. Ed è proprio sulle connotazioni materne più o meno visibilmente riconoscibili negli amori di Adone e Afrodite che vorrei qui attirare l'attenzione, poiché sono convinto che esse, benché marginali e fuori posto, e cioè *proprio perché* marginali e fuori posto, possano contribuire in modo sostanziale a una valutazione più corretta di questo mito. Il quale, considerato nell'arco immenso del suo sviluppo storico, ha la peculiarità di presentarsi, nelle sue attestazioni più antiche, in forme perturbanti, disorganiche, bizzarre, per poi perdere col tempo, nel corso dei secoli, come un ciottolo a lungo levigato dalla corrente, tutti gli attributi che lo allontanano da quello che il mito di Adone e Afrodite è oggi per noi, ovvero l'archetipo perfetto e stilizzato (nonché atrocemente insulso) della *love story*: lui e lei si amano finché un destino avverso li separa. Questa perfezione stilizzata è, appunto, solo l'esito di un prolungato itinerario di adattamento culturale, e dell'inevitabile semplificazione, a spese dei tratti disfunzionali o disomogenei, che gli adattamenti di solito comportano: se però vogliamo risalire la corrente ed esplorare aspetti meno appariscenti ma forse più rivelatori del mito, dobbiamo seguire per quanto possibile il sano principio di metodo che suggerisce di valorizzare gli elementi occasionalmente aberranti, perché solo da essi si può presumere di ricavare indicazioni sulla vicenda nei suoi tratti originari (in senso storico e metastorico), prima del loro riassorbimento nella più o meno definitiva normalizzazione letteraria.

Un'ulteriore precisazione di metodo: benché io debba più volte fare i conti con le fonti antiche del mito, la prospettiva ultima della mia ricerca è quella del comparatista alle prese con la storia della tradizione, di una tradizione, in questo caso, lunga più di quattro millenni. Di conseguenza, oltre a tentare, quando possibile, di valorizzare in senso storicistico gli impliciti di una singola fonte greca o latina, mi atterrò soprattutto all'ipotesi archetipica già più volte accennata, privilegiando cioè i tratti di continuità o di affinità fra attestazioni diverse (a prescindere da un eventuale influsso diretto di una fonte sull'altra) come segni di strutture atte a farsi matrice di significato anche nel più ampio orizzonte dell'intera tradizione di un mito. Il mio metodo di lavoro richiama per molti versi quello delle foto di Galton, che sovrapponendo i ritratti di membri diversi di una stessa classe (famiglia o tipo fisico) permettono di dare risalto agli elementi comuni

evidenziando affinità altrimenti non perspicue (le prospettive ‘matriarcale’ e ‘patriarcale’ sul mito, ad esempio). Non è un caso del resto che proprio a Galton si rifacciano metodi di indagine letteraria come la psicocritica di Charles Mauron (1963), che mirano a rintracciare nel testo in primo luogo reti metaforiche il cui significato profondo si possa inferire dalla cooccorrenza iterata di elementi funzionalmente poco congruenti.

Dello strutturalismo, peraltro, mi sembra inevitabile valorizzare, in un’analisi come la presente, che ha per oggetto *fabulae* di varie forme, almeno quello stadio primitivo ma ancora fecondo rappresentato dalle ricerche di Vladimir Propp sulla morfologia della fiaba di magia (Propp 1928). Particolamente importante ai miei occhi è il principio che raccomanda di distinguere, nell’analisi del racconto tradizionale, l’azione (o meglio la ‘funzione’, secondo la terminologia di Propp) dal personaggio o dall’oggetto che la implementa: in polemica con Aleksandr Veselovskij, che riteneva opportuno classificare le fiabe in base ai temi e ai referenti, Propp sottolinea giustamente la preminenza, nella narrazione popolare, dell’azione sull’attore. Questo permette ad esempio di accostare miti diversi sul piano referenziale a partire dalla loro affinità in termini di concatenazione funzionale. Non solo: questo rende possibile recuperare all’occasione, come riverbero analogico, tratti assenti nella singola attestazione ma presenti negli aggregati narrativi ad essa paralleli.

Nel nostro caso specifico è appunto per questa via che si può recuperare la subliminale caratterizzazione materna di Afrodite nel mito di Adone, che pure sembrerebbe potersi escludere in prima battuta per il fatto che Afrodite non è stretta parente del ragazzo (benché secondo alcune fonti antenata del padre di Adone Cinira o addirittura sua amante: vd. Atallah 1966, p. 52). In senso funzionale Afrodite, che ha indotto Mirra all’incesto con un preciso intento punitivo, causa essa stessa, seppur in modo indiretto, l’uscita di scena della madre biologica di Adone, creando così l’occasione e lo spazio per un primo contatto col bambino. Inoltre lo stesso sistema di relazioni adombrato nelle versioni classiche del mito (persino in quella di Ovidio) enfatizza la corrispondenza strutturale fra le coppie Mirra-Adone e Afrodite-Eros, e legge l’amore di Afrodite per Adone come una vendetta di quest’ultimo per il male fatto a Mirra (*matrisque ulciscitur ignes*, «vendica/ la passione di sua madre», 10.524, trad. G. Paduano; in Igino, *Favole* 58 c’è la stessa prospettiva sul ragazzo, *qui matris poenas a Venere est insecutus*, «che ha ottenuto da Venere il riscatto delle sofferenze di sua madre»). Di nuovo, la mera dinamica simmetrica sembra assimilare implicitamente Afrodite alla madre del ragazzo. Ne consegue, tra l’altro, un’ulteriore simmetria fra un’unione propriamente incestuosa (Mirra/Cini-

ra) e un amore che, benché solo in termini connotativi, finisce per sfumare nell'incesto.

Ulteriore tratto connotativo in tal senso è l'assimilazione di Adone a Cupido, figlio della dea: Ovidio, che pure attenua i tratti 'matriarcali' del mito nella sua versione, non rinuncia a questo aspetto in una lode vagamente macchinosa della bellezza di Adone (*laudaret faciem Livor quoque; qualia namque/ corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,/ talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,/ aut huic adde leves, aut illis deme pharetras*, «L'invidia stessa avrebbe lodato la sua bellezza:/ il suo corpo è simile a quello degli Amori nudi, dipinti/ sui quadri e, perché non faccia differenza l'equipaggiamento,/ o togli a loro, o aggiungi a lui una leggera faretra», 10.515-518, trad. G. Paduano). L'associazione resta popolare anche nelle riscritture moderne: Adone sembra «prodotto a un parto con Cupido» a Lodovico Dolce nel 1545 (*Stanze nella Favola di Adone*, 14.8), mentre nell'*opéra-ballet* di Bernard e Rameau *Les surprises de l'amour* (1757) una didascalia recita: «Vénus paroit sur un nuage ayant devant elle l'Amour et Adonis déguisé sur les mêmes traits, avec les armes et les attributs de ce Dieu» («Venere appare su una nube preceduta da Amore e Adone nello stesso sembiante, con le armi e gli attributi di quel dio», p. 18); già Adone aveva deprecato l'amore come un «monstre redoutable» («mostro tremendo», p. 7), ottenendo da Amore stesso la risposta: «Hélas! peut-on le craindre? Il est fait comme vous» («Ahimè, come si fa a temerlo? È fatto come voi», p. 8). Segno che la connotazione verticale e 'materna' sembra comunque inscindibile dal profilo di questa coppia amorosa. Ancor più esplicito in tal senso il dramma pastorale di Lope de Vega, che nella bellissima ninna-nanna di Venere al ragazzo insiste sulla stessa assimilazione dell'amante al figlio.

Sono convinto che un maggiore apprezzamento di questa connotazione parentale – secondo cui l'Afrodite innamorata di Adone ha il profilo di una vera e propria 'madre-amante' – permetta di valorizzare l'aspetto a mio giudizio più peculiare e perturbante della situazione, ovvero l'interferenza delle due relazioni affettive, quella erotica e quella materna. I passi successivi della mia analisi consisteranno appunto nell'esplorare l'opzione rimossa dall'ipotesi 'patriarcale' su Adone – quell'insieme di dati, per intenderci, oggetto di espunzione o di risemantizzazione nella linea interpretativa che va da Ovidio a Detienne, e che cominciano con lo strano comportamento di Afrodite alla nascita di Adone che abbiamo già visto narrato dallo pseudo-Apollodoro (3.14.4 [184-185]):

> Dopo nove mesi l'albero si aprì e diede alla luce Adone, *che Afrodite, a causa della sua bellezza, di nascosto dagli dei chiuse, ancora bambino, in una*

> *cassa che affidò a Persefone* (ὃν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον κρύφα θεῶν εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνῃ παρίστατο). Quando lo vide, Persefone non volle più restituirlo.

Dal punto di vista simbolico, l'elemento che per primo attrae l'attenzione sulla connotazione materna è la λάρναξ, la cassa in cui Afrodite si affretta a nascondere il bambino. Essa rappresenta in primo luogo, e in forma fin troppo trasparente, il ventre materno, l'utero – e quindi va letta come indizio di una volontà di assorbimento regressivo, che vorrebbe invertire il percorso di separazione e di individuazione della nuova creatura. L'impulso di Afrodite all'introiezione dell'oggetto d'amore, cioè al controllo su questo bambino che l'ha già colpita con la sua bellezza, si esplica nel tentativo di *bloccare* il processo innescato alla sua nascita. Appropriarsi dell'utero simbolico che si richiude intorno al bambino da poco venuto al mondo attribuisce del resto alla dea una funzione materna per automatismo posizionale (mutuo il termine dalla *positioning theory* di Harré e van Langenhove 1999): è l'insieme delle circostanze, con la presenza di un bambino e il contestuale venir meno della sua madre biologica, a rendere implicitamente attribuibile il ruolo materno a qualunque soggetto femminile si presenti a compiere azioni che sono funzionalmente di competenza della madre: raccogliere il bambino, includerlo in un contenitore con finalità presumibilmente protettive e allocarlo presso una figura di κουροτρόφος ('nutrice'). D'altro canto, tuttavia, la cassa è trasparente indicatore di morte: essa è una bara, un sarcofago, come conferma il fatto che a prenderla in custodia con tutto il suo contenuto sia la dea dell'oltretomba.

Come spiegarsi dunque, alla luce di questa duplice e contraddittoria connotazione, il gesto di Afrodite? I due ambiti evocati rispettivamente dall'utero e dalla bara sono a mio giudizio collegati sia sul piano antropologico che su quello della psicologia del profondo. In base al primo parametro il *trait d'union* fra l'utero e la bara è la specifica competenza femminile nei due ambiti. Tradizionalmente, le donne greche, come quelle di molti altri popoli mediterranei, non sono soltanto coloro che – per ovvia competenza fisiologica – accompagnano i nuovi individui in questo mondo, in quanto, dando loro la vita, li conducono oltre la soglia che separa il nulla dall'esistenza (per poi accudirli e assisterli nella lunga fase di successiva dipendenza); esse sono altresì deputate a indirizzare, nell'assolvimento dei riti prescritti, l'individuo al termine del suo percorso esistenziale verso la dimora irreversibile dell'oltretomba. La donna è dunque colei che accompagna *nella* vita e *fuori dalla* vita, presiedendo alle fasi liminari dello sviluppo di un'identità individuale che si definisce per contrapposizione a lei.

In questa prospettiva anche la dialettica Afrodite/Persefone non è tanto il segno di una opposizione sostanziale, quanto un riflesso della duplicità originaria della grande dea: già nelle civiltà mediorientali la dea Inanna, antecedente sumerico della babilonese Ištar e della fenicia Astarte, era, come il pianeta a lei associato (Espero/Lucifero nel mondo grecoromano), una dea duplice, legata al contrasto e all'occasionale mediazione fra gli ambiti antipodici di sua competenza (il cielo/gli inferi; la nascita/la morte: non si dimentichi che a Roma, ad esempio, Venere è identificata anche con Libitina, dea dei morti: Plutarco, *Questioni romane* 23 ne individua un possibile parallelo greco nell'Afrodite delfica 'dei sepolcri'). Nella mitologia sumerica, in particolare, la dea dell'oltretomba Ereškigala è sorella di Inanna, che in un episodio narrato nel poema epico noto come *La discesa di Inanna agli inferi* le offre il suo amante Dumuzi (l'antecedente sumerico di Tammuz/Adone) in cambio della licenza di tornare indietro una volta imprigionata nell'oltretomba.[1] Un papiro magico tardoantico, citato da Burkert 1979, p. 179, n. 100, associa nelle invocazioni agli dei inferi il nome greco della dea a quello sumero: «Persefone Ereškigal».

In Grecia le funzioni di Afrodite sono molto più specifiche di quelle degli altri dei, fatto che è stato letto dagli storici delle religioni come una conferma del suo inserimento tardivo nel pantheon greco. L'originario carattere ctonio di Afrodite non viene del tutto cancellato: ancora in età arcaica e classica la scala di Afrodite Urania (quella scala così importante nelle feste greche di Adone, come sottolinea Pirenne-Delforge 1994, pp. 15-25, nella sua analisi di questo attributo della dea) ne localizza la competenza nella mediazione fra mondo di sopra e mondo di sotto. Anche Jane Harrison (1903; 1908, pp. 310-314) osserva del resto come la stessa nascita dal mare si possa intendere come variazione di una *anodos* terrestre, cioè di una risalita dal mondo di sotto. In generale è chiaro che Persefone è doppio ctonio della dea celeste, che deve condividere con lei il figlio-amato Adone come Demetra deve condividere sua figlia (la stessa Persefone) con il dio dell'oltretomba.

1 Traduzione inglese annotata in Black *et alii* 2004, pp. 65 sgg.; traduzione italiana e commento in Mander 2005 p. 32; importanti considerazioni generali sulla dea in Leick 1994, pp. 80 sgg. In questa prospettiva, la consegna del neonato a Persefone attestato nella versione greca del mito potrebbe rappresentare un riflesso tardo e decontestualizzato di un segmento proprio delle fasi più antiche, in cui il mortale consegnato all'oltretomba è lo scotto che la dea celeste deve pagare per affrancarsi e recuperare il proprio potere.

Il gesto della dea nei confronti del piccolo Adone è dunque, nel suo senso più ampio, un gesto di impossessamento, una rivendicazione a sé della persona del nuovo nato che avviene lungo la doppia direttrice di quelle competenze (dare la vita; accompagnare nella morte) la cui gestione definisce culturalmente un ambito di superiorità incontrastata della donna sull'uomo.

Al di là delle considerazioni antropologiche e storico-religiose, la psicologia del profondo aiuta forse a capire meglio come mai l'impossessamento avvenga tramite le due azioni speculari e apparentemente contraddittorie del riassorbire nell'utero *vs*. sospingere nella bara. Se da un lato emerge infatti l'istinto della madre che vuole prolungare il rapporto fusionale con il figlio, dall'altro ci sembrerebbe al contrario di riconoscere in prima battuta nel gesto di Afrodite una sorta di volontà distruttiva e di separazione. La contraddizione è a mio giudizio solo apparente, e va risolta inquadrando il mitologema in termini più astratti: nascita e morte possono anche essere considerati come i due momenti liminari e simmetrici che segnano il confine fra una dimensione larvale o fusionale dell'esistenza e una fase, all'opposto, di spiccata individuazione (la vita nella sua unicità storica). Pertanto entrambe le azioni della madre-amante (richiamare indietro o sospingere, con funzioni protettive o apotropaiche, oltre la soglia della vita) possono essere lette come uno sforzo di tenere lontano l'oggetto del desiderio (Adone, il figlio-amato) dall'ambito in cui è chiamata a svilupparsi la sua vita come esperienza di determinazione storica individuale. L'azione di Afrodite si esplica dunque nei confronti del bambino amato come forza contenitiva da intendere non solo in senso fisico, ma relazionale: i due risvolti simbolici del gesto significano in realtà una stessa cosa, ovvero il tentativo di tenere lontano l'oggetto del desiderio dall'esperienza individuante, da un possibile inizio di un percorso come *soggetto nella storia*. Questa lettura è congruente con la prospettiva di Jung (1938/1954), approfondita soprattutto da Erich Neumann (1956). La lettura junghiana della dialettica madre-figlio come contrasto fra la dimensione fusionale dell'inconscio (collettivo) e la natura 'maschile' della coscienza individuale è difficile da condividere *in toto*, perché presuppone l'accettazione integrale di un sistema di pensiero tanto suggestivo quanto poco rigoroso (si vedano sopra le osservazioni in 1.2.6); tuttavia credo che alcuni spunti dell'opposizione individuata da Jung rappresentino un ottimo strumento per interpretare il mitologema dell'inclusione nella cassa. Per svilupparli, cercherò qui di procedere per via comparativa, accostando al mito di Adone e Afrodite altre vicende mitologiche, il cui confronto ci aiuterà a inquadrare meglio le due componenti (erotica e materna) inscritte nel rapporto fra la dea e il piccolo Adone.

2.2.1 *L'ipogamia femminile*

Le amanti mitologiche più simili all'Afrodite innamorata di Adone sono due dee del firmamento, Eos (Aurora) e Selene, entrambe vinte dall'amore per giovinetti mortali. Nel corso della tradizione le affinità strutturali di questi miti non sono sfuggite all'attenzione dei poeti: già nel 1627 Jean Puget de La Serre ne tratta in *Les amours des déesses*, che associa a quelle di Venere e Adone le vicende di Diana e Ippolito, di Aurora e Cefalo, di Selene e Endimione. La pertinenza dei confronti per l'interpretazione del mito di Adone è stata già acutamente valorizzata, come abbiamo visto in 2.1, da Eva Stehle (1990) e John J. Winkler (1989) all'interno di un discorso ampiamente condivisibile su alcuni aspetti di genere del mito di Adone e Afrodite. Entrambi questi studi hanno però il limite di non valorizzare in alcun modo la cifra 'materna' di queste particolari costellazioni amorose.[2] La vicenda di Aurora è descritta nella sua forma più ampia in un passo dell'*Inno ad Afrodite* in cui la stessa dea dell'amore si propone di rassicurare Anchise, atterrito dall'improvvisa consapevolezza di essersi unito con un'immortale. Afrodite gli esalta le prospettive di progenitura, che faranno dei suoi discendenti quelli più simili agli dei per la maestà dell'aspetto (vv. 200-201). Da qui, con curiosa concatenazione, Afrodite parte per una digressione su due miti troiani di unione con gli dèi, il mito di Ganimede (vv. 202-217), rapito da Zeus per la sua bellezza (ὃν διὰ κάλλος, v. 203) e quello di Aurora e Titono (vv. 218-238):

> ὣς δ' αὖ Τιθωνὸν χρυσόθρονος ἥρπασεν 'Ηὼς
> ὑμετέρης γενεῆς ἐπιείκελον ἀθανάτοισι.
> βῆ δ' ἴμεν αἰτήσουσα κελαινεφέα Κρονίωνα
> ἀθάνατόν τ' εἶναι καὶ ζώειν ἤματα πάντα·
> τῇ δὲ Ζεὺς ἐπένευσε καὶ ἐκρήηνεν ἐέλδωρ.
> νηπίη, οὐδ' ἐνόησε μετὰ φρεσὶ πότνια 'Ηὼς
> ἥβην αἰτῆσαι, ξῦσαί τ' ἄπο γῆρας ὀλοιόν.
> τὸν δ' ἦ τοι εἵως μὲν ἔχεν πολυήρατος ἥβη,
> 'Ηοῖ τερπόμενος χρυσοθρόνῳ ἠριγενείῃ
> ναῖε παρ' 'Ωκεανοῖο ῥοῇς ἐπὶ πείρασι γαίης·
> αὐτὰρ ἐπεὶ πρῶται πολιαὶ κατέχυντο ἔθειραι

2 Accanto ai miti di Eos e di Selene, Stehle considera anche quello di Afrodite e Faone (cfr. Plinio, *Storia naturale*, 22.20; Eliano, *Storia varia* 12.18), cui si potrebbe aggiungere a mio parere anche il mito esiodeo (*Teogonia* 988-991) di Afrodite e Fetonte, che la dea rapisce per farne il custode del suo tempio. Pache 2008, pp. 224-228 sottolinea appunto la confusione di emozioni materne ed erotiche nella relazione tra Afrodite e Fetonte, benché in un contesto di non esplicito erotismo.

καλῆς ἐκ κεφαλῆς εὐηγενέος τε γενείου,
τοῦ δ' ἦ τοι εὐνῆς μὲν ἀπείχετο πότνια 'Ηώς,
αὐτὸν δ' αὖτ' ἀτίταλλεν ἐνὶ μεγάροισιν ἔχουσα
σίτῳ τ' ἀμβροσίῃ τε καὶ εἵματα καλὰ διδοῦσα.
ἀλλ' ὅτε δὴ πάμπαν στυγερὸν κατὰ γῆρας ἔπειγεν
οὐδέ τι κινῆσαι μελέων δύνατ' οὐδ' ἀναεῖραι,
ἥδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή·
ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, θύρας δ' ἐπέθηκε φαεινάς.
τοῦ δ' ἦ τοι φωνὴ ῥεῖ ἄσπετος, οὐδέ τι κῖκυς
ἔσθ' οἵη πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσιν.

Così poi l'Aurora dai fiori d'oro rapì Titone,
della vostra stirpe, simile agl'immortali;
e si avviò per chiedere a Zeus dalle nere nubi 220
ch'egli fosse immortale, e vivesse in eterno:
a lei Zeus assentì con un cenno, ed esaudì il suo desiderio.
Stolta, e non pensò nella sua mente, l'Aurora veneranda,
a chiedere la giovinezza, e a tener lontana la vecchiaia rovinosa.
E in verità, fin quando egli era nella molto amabile giovinezza, 225
godendo l'amore dell'Aurora dai fiori d'oro, che sorge di buon mattino,
dimorava presso le correnti dell'Oceano, ai confini della terra:
ma quando le prime ciocche bianche scesero
giù dal bel capo e dal nobile mento,
dal suo letto si astenne l'Aurora veneranda; 230
tuttavia, tenendolo nelle sue stanze, lo nutriva
di cibo terreno e di ambrosia, e gli donava belle vesti.
Ma quando con tutto il suo peso gravò su di lui l'odiosa vecchiaia
ed egli non riusciva più a muovere né a sollevare le membra,
questa nel suo animo le sembrò la decisione migliore: 235
lo relegò nell'interno della casa, e serrò su di lui le porte risplendenti.
La sua voce mormora senza fine, ma il vigore
non è più quello che un tempo risiedeva nelle agili membra.
(trad. F. Càssola)

Con questo secondo esempio il senso pragmatico del discorso di Afrodite ad Anchise sembra molto lontano dall'iniziale volontà di rassicurazione; la dimenticanza di Aurora, che con l'immortalità non chiede anche l'eterna giovinezza per Titono e lo condanna così a una decrepitudine senza uscita, sembra confermare indirettamente proprio la paura esplicitata da Anchise in un momento di sconforto, che l'unione amorosa con una dea porti con sé per l'uomo immancabili pericoli (vv. 185-190). L'aspetto che maggiormente ci interessa è la sistemazione dell'amante disfatto dall'età e ormai non più desiderabile all'interno della casa, dove egli viene collocato nel cuore dell'appartamento privato (ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, «lo relegò

nell'interno della casa», v. 236) e lì rinchiuso (θύρας δ᾽ἐπέθηκε φαεινάς, «e serrò su di lui le porte splendenti», v. 236), in un gesto che è a tutti gli effetti un simulacro di sepoltura. In termini di dialettica dei generi è interessante notare come il destino dell'immortale ma vecchissimo Titono coincida (nella cultura greca ma non solo) con quello delle donne, la cui vita ideale si svolge il più possibile nel chiuso della casa. La reclusione è il segno in cui più chiaramente si manifesta la subordinazione statutaria, con i suoi vantaggi e svantaggi: essa significa infatti sia limitazione di libertà e di autodeterminazione, sia tutela dal rischio di morte (anche in guerra, le donne della parte sconfitta non vengono uccise come i loro mariti, limitandosi a passare dal gineceo al quartiere degli schiavi – cioè da un tipo di prigionia a un altro sicuramente peggiore, che ne degrada la dignità sociale ma le lascia pur sempre in vita). Dovremo ricordarcene nel vedere (3.1) l'eroe innamorato chiuso nella prigione di un amore felice di cui solo la donna ha le chiavi.

Lo specifico della disparità dei due amanti, nel caso di Aurora e Titono, si può cogliere dal confronto con il precedente esempio mitico di Zeus e di Ganimede. In entrambi i casi, l'immortale è il soggetto del desiderio e non esita a impadronirsi dell'oggetto d'amore (come Zeus ἥρπασεν, «rapì», Ganimede, v. 203, così Aurora ἥρπασεν, «rapì» Titono, v. 218); ma con un'importante differenza: quando l'amore proviene da un soggetto sovraordinato di genere maschile, l'oggetto, anche maschile, finisce per essere valorizzato (Ganimede viene reso immortale e «onorato da tutti gli dei», πάντεσσι τετιμένος ἀθανάτοισι, v. 205); quando il soggetto sovraordinato è femminile, invece, l'esito è quello di una *reificazione* che illanguidisce e snatura, anche se solo in modo preterintenzionale, la persona amata. Che l'azione sia la stessa è evidente anche agli antichi, come mostra il passo di Plauto (*Menecmi* 144) in cui si citano parallelamente, come soggetto di pittura, il ratto di Ganimede da parte dell'aquila di Giove e quello di Adone da parte di Venere (unica attestazione del tema in questi termini).

Un parallelo analogamente interessante è quello della dea Selene che visita l'amato Endimione, eternamente addormentato e immune dalla vecchiaia, in una grotta del monte Latmo. Dalle testimonianze antiche su Endimione sembrano emergere due versioni distinte del mito, quella occidentale, in cui il sonno eterno è punizione di un'offesa a Zeus (Epimenide fr. 3 B 14 D.-K.) o frutto di un esplicito desiderio di Endimione (pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* 1.7.5 [56]), e quella orientale, attestata a partire da Saffo (fr. 199 Voigt: in realtà una semplice testimonianza ricavata da uno scolio ad Apollonio Rodio 4.57-58), in cui il ragazzo è amato e visitato da Selene nella grotta, o addirittura viene colto dal sonno su richiesta della dea

(una possibile variante seriore attestata in Cicerone, *Tuscolane* 1.38). Quel che è rilevante nella nostra prospettiva è che a partire da Saffo è attestata la versione della dea che si reca in una grotta del Latmo per contemplare il giovinetto amato immerso in un sonno eterno. Anche in questo caso la dea amante realizza la sua passione (indipendentemente dalle cause che inducono il sonno del ragazzo) nella più totale passività dell'oggetto del desiderio, la cui libertà d'azione è di fatto bloccata sia in senso funzionale (la catalessi di Endimione come il rapimento subito da Titono) che spaziale (Endimione è collocato in una grotta, Titono nella parte più interna della casa della dea, dove avrà anche sepoltura da vivo).

Già sulla scorta di queste prime considerazioni mi sembra possibile interpretare il confinamento dell'amato in uno spazio chiuso (la cassa per Adone, il *thálamos* per Titono, la grotta del Latmo nel caso di Endimione) come il segno visibile dello squilibrio comportato dall'ipogamia femminile (i termini 'ipogamia'/'ipergamia', essenziali per l'analisi del mito di Adone e Afrodite, sono correnti nel linguaggio tecnico della sociologia, dove si riferiscono alle disparità di rango fra i membri di una coppia): un microsistema di potere strutturalmente sbilanciato dalla parte della donna, infatti, sembra avere come necessaria conseguenza la mancata estrinsecazione al suo interno della forza virile. A ben vedere la disparità degli effetti è molto più radicale di quanto non appaia a prima vista. Nella modellizzazione patriarcale il potere dell'uomo permette comunque alla donna di *vivere* (come moglie reclusa, come amata-oggetto o come schiava), mentre il potere della donna sull'uomo finisce non solo per privarlo simbolicamente della virilità, ma (nel trasparente linguaggio metaforico del mito) *della vita stessa* (tutti i giovanetti amati dalle grandi dee non sono solo castrati come Attis, ma cadaveri-viventi, come Endimione e Titono, o cadaveri simbolici, come Adone nella cassa).

Per la cultura greca, il caso paradigmatico degli effetti devirilizzanti e letali della donna dominante è rappresentato da uno dei principali modelli negativi di femminilità, quello della regina Clitennestra. Nel caso dello sposo legittimo, Clitennestra dà la morte in senso letterale, uccidendo infatti Agamennone con un assassinio lungamente premeditato. Ma anche il concubino Egisto le sta a fianco senza mai raggiungere il profilo pieno della virilità: già in Eschilo (*Agamennone* 1224-1225) Egisto è definito ἄναλκις, «privo di forza», con implicito riferimento non solo al confronto svantaggioso fra la sua posizione di 'imboscato' e l'eccellenza eroica di suo cugino Agamennone, ma alla preminenza di Clitennestra nel sistema di potere dell'*oikos*. Il potere è un gioco a somma zero: quanto più se ne accumula da una parte, tanto meno deve essercene dall'altra. Ancora più

preciso un segmento della lunga serie di recriminazioni che Elettra rivolge al cadavere di Egisto nell'*Elettra* di Euripide (930-937):

> πᾶσιν δ' ἐν 'Αργείοισιν ἤκουες τάδε·
> 'Ο τῆς γυναικός, οὐχὶ τἀνδρὸς ἡ γυνή.
> καίτοι τόδ' αἰσχρόν, προστατεῖν γε δωμάτων
> γυναῖκα, μὴ τὸν ἄνδρα· κἀκείνους στυγῶ
> τοὺς παῖδας, ὅστις τοῦ μὲν ἄρσενος πατρὸς
> οὐκ ὠνόμασται, τῆς δὲ μητρὸς ἐν πόλει.
> ἐπίσημα γὰρ γήμαντι καὶ μείζω λέχη
> τἀνδρὸς μὲν οὐδείς, τῶν δὲ θηλειῶν λόγος.

> Tutti in Argo dicevano di te: "È lui il marito di sua moglie, non lei la moglie di lui". Eppure c'è da vergognarsi che sia la donna, e non l'uomo, a reggere la casa. E io trovo odiosi quei figli che in città non sono detti figli del loro padre, maschio, ma della madre. Quando uno ha sposato una donna in vista e di rango superiore, è della femmina che si parla, non del marito.

L'ipogamia femminile è negativa, tra l'altro, perché compromette la possibilità della prole di venir vista come erede della linea paterna. Il concetto di maschilità presupposto è evidentemente non essenziale ma posizionale, ovvero prende forma *dinamicamente* nella contrapposizione a un femminile subordinato. Il fenomeno si può analizzare in termini generali alla luce della semantica di Saussure, secondo cui il significato si determina in maniera non essenziale, ma differenziale. Di matrice non dichiaratamente saussuriana, ma pertinente in modo ancor più stretto all'analisi dei meccanismi di costituzione dei ruoli di genere, è la teoria delle polarità semantiche (Ugazio 1998), con cui la psicologa Valeria Ugazio rende conto delle dinamiche di equilibrio (o squilibrio) nei sistemi familiari. Al loro interno i ruoli sono determinati sempre in maniera sistemica e interattiva, e le posizioni che un singolo membro può occupare *dipendono* da quelle occupate dagli altri membri. Queste indicazioni di metodo permettono dunque di formalizzare il fatto che la maschilità è *strutturalmente* inibita nelle situazioni di 'rovesciamento' dell'assetto culturalmente normativo. I maschi alle prese con donne potenti non hanno altra scelta che dirottare verso la sfera amorosa – ovvero in una situazione di rapporto privilegiato con la femminilità – la loro maschilità 'bloccata'. È per noi estremamente interessante che il disprezzo di Elettra per Egisto faccia leva sulla bellezza di lui, e sull'immoralità degli abusi che gli consente il binomio bellezza/prestigio sociale (vv. 945-949):

> ἃ δ' ἐς γυναῖκας (παρθένωι γὰρ οὐ καλὸν
> λέγειν) σιωπῶ, γνωρίμως δ' αἰνίξομαι.

ὕβριζες, ὡς δὴ βασιλικοὺς ἔχων δόμους
κάλλει τ' ἀραρώς. ἀλλ' ἔμοιγ' εἴη πόσις
μὴ παρθενωπὸς ἀλλὰ τἀνδρείου τρόπου.

Quello che facevi con le donne lo taccio, non sta bene che una vergine ne parli. Ma vi alluderò chiaramente: ti comportavi come un dissoluto, facendo leva sulla tua posizione regale e sulla tua bellezza. Io, per me, spero di avere un marito non con un aspetto da ragazza, ma con un carattere da uomo.

Una coppia in cui la donna sia più potente dell'uomo, *a fortiori* una coppia formata da un uomo e da una dea, è dunque una struttura in cui la realizzazione del destino culturale del maschio resta bloccato in una condizione di pura potenzialità, come un seme nel vaso non destinato a maturare. Finché la donna è presente con il suo amore, ovvero con la sua energia avvolgente e la sua capacità di controllo, l'uomo è ridotto a puro simulacro: un corpo passivo, inerte, languido, privo di ogni consistenza in senso libidico e identitario. La stessa amante dominatrice ha ragione di non augurarsi un eccesso di valore militare affiancato alla bellezza, e l'apprensione della Venere ovidiana per l'abilità venatoria del ragazzo è leggibile anche come la proiezione di un auspicio. Come ironicamente precisa Guillaume de Machaut, approfondendo la situazione delle *Metamorfosi*, Adone «biaus fu de corsage/ Et de vis, pleins de vasselage./ Mais trop volentiers en boscage/ Chacier aloit./ Venus qui chierement l'amoit,/ De ce trop fort le reprenoit/ Pour ce qu'un pou *le mescréoit/ En son corage*. («fu bello di taglia e di sembiante, pieno di nobiltà. Ma troppo volentieri nei boschi se ne andava a cacciare. Venere, che lo amava caramente, lo rimproverava molto di ciò, per il fatto che *non aveva tanta fiducia nel suo coraggio*», *Le Livre du Voir-dit*, p. 247).

La vicenda di Odisseo e Calipso nell'*Odissea*, benché distante nello svolgimento generale e nell'esito, può essere compresa in termini analoghi: anche lì una dea che reca fin nel nome la sua attitudine a includere e secludere (καλύπτω, «nascondo») cerca di fare di un mortale il suo compagno per l'eternità (rendendolo ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα, «immortale e perpetuamente immune dalla vecchiaia», 5.136, trad. G. Paduano). Ancora una volta un tentativo di protezione e di conservazione nel tempo va di pari passo con una dinamica di dominio che si risolve di fatto nell'illanguidimento del maschio (Odisseo è rappresentato inerte e piangente sulla spiaggia: 5.151-158). E anche qui una grotta, dimora della dea (μέγα σπέος, 5.57), o meglio il suo recesso più profondo (5.226), è il teatro degli amori con l'eroe, di cui il testo sottolinea esplicitamente la ritrosia (5.155: παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ, «lui non

avrebbe voluto, ma lei voleva», trad. G. Paduano). Solo nella partenza di Odisseo dall'isola, progetto approvato e sostenuto dagli dei, contro i quali Calipso leva una protesta di sorprendente consapevolezza femminile (5.118-129), l'eroe ritrova la sua dignità di soggetto decisionalmente autonomo.

In questa prospettiva, 'maschile' va quindi interpretato come sinonimo di 'soggetto di volontà'. Certo, nel sistema della cultura è tutt'altro che neutro il fatto che l'espressione 'soggetto di volontà' venga interpretata come equivalente a 'soggetto capace di imporre la propria volontà a una controparte complementare' (il 'femminile'): ma è proprio in questi slittamenti semantici apparentemente casuali che si possono cogliere tratti essenziali di un concetto. Nel caso specifico, si trova conferma del fatto che anche in assenza di contenuti positivi della volontà, questa si può comunque esprimere in forma negativa, come blocco di una volontà altrui: per essere soggetti in una simile dinamica di potere non c'è nemmeno bisogno di volere qualcosa di specifico, basta *impedire* all'altro di volere qualsiasi cosa in modo autonomo. Il 'maschile' si definisce dunque interattivamente come 'ciò che è in grado di inibire lo sviluppo di altre soggettività volitive', inibizione che nella nostra cultura ha tradizionalmente riguardato in primo luogo la controparte femminile. Quando questa controparte è invece soggetto autonomo e dominante, la mascolinità come energia svapora lasciando dietro di sé un essere inanimato in senso proprio o metaforico – sia esso il corpo vivo ma inerte di Endimione, o la voce incorporea di Titono, o il corpo morto di Adone, prima neonato incluso in una cassa e poi adolescente defunto, oggetto di lamento nel mito e trasfigurato in *gisant* (l'immagine del morto che giace sul sepolcro) nel culto popolare.

Alcune varianti del mito di Eos/Aurora fanno di Titono non l'amante ma il *figlio* della dea. La *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, in luoghi diversi (3.12.4 [147]; 3.14.3 [181]), include entrambe le versioni. Mi sembra che anche questa sfilacciatura mitologica segnali, seppur in modo indiretto, l'ambiguità della dominanza femminile, rivelandone le radici universali e originarie nel rapporto di protezione-identificazione-costrizione che ogni madre intrattiene con il figlio neonato. Abbiamo visto del resto che anche Afrodite (non a caso un'ipotesi genealogica di Boedeker 1974 la ricollega appunto alla dea vedica dell'aurora) inaugura la sua vicenda amorosa con Adone a partire dallo sconfinamento nelle competenze materne. L'ulteriore analisi che vorrei dedicare ora al mitologema 'Adone nella cassa' dovrebbe mettere in risalto appunto i tratti propriamente parentali di Afrodite come 'madre-amante'.

2.2.2 *Le premure della madre-amante*

Il segnale più macroscopico di convergenza fra gli aspetti erotici e materni nella figura di Afrodite è naturalmente l'analogia con il motivo del bambino conteso, che appartiene all'antico sostrato folklorico mediterraneo ed è attestato nel notissimo episodio scritturale del giudizio di Salomone (*1Re*, 3.16-28), oltre che da numerose varianti (Gressmann 1921, *ad loc.*). In quel caso, come si ricorderà, il giudizio del re di Israele è reso a due donne in lite non per un amante, ma per l'affidamento di un neonato. Rivolgersi al re per far valere i diritti del proprio desiderio sarebbe in effetti addirittura impensabile, giacché il sistema culturale del patriarcato tabuizza nella donna il desiderio amoroso e la sua espressione; non è un caso che questo desiderio, di cui il senso comune è acutamente consapevole, riesca ad affiorare solo attraverso il filtro carnascialesco del ridicolo, come rivela la celebre scena del giovanotto conteso dalle vecchie infoiate nelle *Donne al parlamento* di Aristofane. Si rifletta brevemente sugli impliciti del ridicolo: perché è così difficile immaginare in una cultura antica (e nella maggior parte delle culture moderne) una donna che rivendichi pubblicamente il proprio diritto a un uomo desiderato? Perché la donna secondo gli standard non sceglie mai il suo uomo, né può mai essere legittimo *soggetto* di desiderio, né quel desiderio, quando c'è, è da lei *esprimibile* in modo lineare. Per quel desiderio il codice di quasi tutte le culture non ha segni diretti e *neutri*. Se una donna è soggetto di desiderio non è una donna perbene, nemmeno se è immortale. E infatti alla fine dell'*Inno ad Afrodite* la sola richiesta della dea ad Anchise (corroborata da recise minacce) è la riservatezza (vv. 281-288), perché per lei sarebbe degno di biasimo aver fatto ciò che ha fatto (cioè essersi scelta e procurata un amante, per di più un essere inferiore, *di propria iniziativa*; che l'innamoramento della dea per Anchise venga presentato come una rappresaglia di Zeus, vv. 45-52, non sminuisce la rilevanza del fatto che la dea, lungi dal resistere, abbia dato seguito al proprio desiderio).

In un simile regime di strutturale limitazione semiotica, è quindi comprensibile il ricorso alla significazione indiretta, per le innumerevoli vie della metafora. E poiché, nelle culture cui ci riferiamo, la maternità è *il solo modello di relazione affettiva* che consenta alla donna di amare legittimamente 'dall'alto', di porsi cioè senza biasimo come *soggetto dominante di desiderio*, è facile intuire lo spostamento verso l'ambito connotativo della maternità di tutta una serie di relazioni in cui l'urgenza consapevole del desiderio rischi di sospingere il femminile al di là dei suoi confini culturalmente legittimi. Il concetto di 'madre' in simili culture, pertanto, finisce per acquisire sempre un'aura di sovradeterminazione nel significato, e l'uso

facilita quello sconfinamento semantico che tende a unire o sovrapporre parzialmente i due ambiti dell'affetto parentale propriamente detto e della generica dominanza emotiva femminile.

L'esplorazione della connotazione materna del mitologema 'Adone nella cassa' non può prescindere a questo punto dal confronto con alcuni altri miti, che contribuiscono a focalizzare modalità e fini del rapporto che una 'madre-amante' intrattiene con l'oggetto d'amore. Naturalmente si tratta di miti assai diversi da quelli evocati in precedenza: nel caso di Eos, Selene e Calipso la dimensione esplicita del rapporto è quella erotica, e la connotazione materna emerge solo *a latere* per la tendenza dei casi di ipogamia femminile a evocare subliminalmente il regime di inclusione fusionale dell'oggetto amato caratteristico della gravidanza e della maternità. In questi che ci apprestiamo ad analizzare, invece, la dimensione prevalente è quella materna, e la sfumatura erotica è del tutto assente o solo marginale, anche se evocata paradigmaticamente proprio dall'affinità strutturale con l'Afrodite 'madre-amante' di Adone.

Fra i miti relativi alla dea Atena ve n'è uno, studiato da G. Baudy (1992), in cui la guerriera sempre-vergine subisce un tentativo di violenza da parte di Efesto. Il dio non riesce a possederla, ma si limita a eiacularle su una gamba. Schifata, la dea si deterge con un pezzo di lana che getta poi a terra. Dal seme di Efesto e dalla terra nasce allora un bambino, Erittonio, destinato a diventare uno dei re autoctoni di Atene. Ecco la parte che maggiormente ci interessa (pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* 3.14.6 [189]):

> Atena lo allevò di nascosto dagli altri dei e voleva renderlo immortale (τοῦτον Ἀθηνᾶ κρύφα τῶν ἄλλων θεῶν ἔτρεφεν, ἀθάνατον θέλουσα ποιῆσαι); lo chiuse dunque dentro una cesta (καὶ καταθεῖσα αὐτὸν εἰς κίστην) che affidò a Pandroso, figlia di Cecrope, proibendole di aprirla. Ma le sorelle di Pandroso, incuriosite, la aprono e vedono un serpente arrotolato accanto al fanciullo. E alcuni dicono che furono uccise dal serpente, altri che Atena, adirata, le rese folli ed esse si gettarono dall'alto dell'acropoli. (trad. M. G. Ciani)

Il confronto mette in evidenza alcuni elementi. In primo piano la palese affinità referenziale: un neonato, una cesta/cassa, una dea animata dalle migliori intenzioni, un affidamento *pro tempore*, un'inaspettata interruzione. Un'analogia secondaria è il carattere indiretto e traslato della maternità: né Atena né Afrodite sono tecnicamente le genitrici dei neonati, ma evidentemente Atena accetta la responsabilità di quella che *sarebbe stata* una maternità di sua competenza. Analogamente Afrodite subentra alla madre naturale dopo che la metamorfosi in pianta (causata in ultima analisi da

lei stessa) ha impedito a Mirra di prendersi cura del bambino. Infine la dimensione occulta del procedimento: al κρύφα θεῶν del mito di Adone corrisponde κρύφα τῶν ἄλλων θεῶν del mito di Erittonio. La chiusura nella cassa rimanda dunque a una duplice funzione: proteggere e occultare.

Ma perché occultare? Che tipo di pericolo corre il neonato perché debba esser chiuso in una cassa? Nel caso di Adone il motivo non viene esplicitato. Nel caso di Erittonio invece tutto sembra dipendere dalla particolare natura della protezione accordata dalla dea, che è protezione *attiva*, non semplice schermo dei pericoli. Atena vuole infatti *rendere immortale* Erittonio (ἀθάνατον θέλουσα ποιῆσαι), e a quello scopo ha bisogno di un luogo e di una durata propizi al processo lungo e laborioso della trasformazione. La cesta è quindi l'utero di una nuova gestazione, quella che garantisce il passaggio dall'umanità alla condizione di immortale. La segretezza esplicitamente sottolineata si può inoltre spiegare come necessità di schermare il futuro immortale da una possibile ostilità invidiosa degli altri dei, notoriamente restii ad accogliere nei loro ranghi i frutti di nuove apoteosi.

Anche se per Adone non vengono fornite spiegazioni, è perfettamente possibile che gli obiettivi di Afrodite nei suoi confronti non siano dissimili: proteggere nel modo più radicale sottraendo il 'figlio' al divenire, cioè al travaglio di un'esistenza storicamente individuata e conclusa dalla morte. Un segnale indiretto di ciò si può forse leggere nel fatto che anche nella versione di Ovidio, che peraltro rimuove completamente dalla narrazione la presenza di Afrodite al parto e l'episodio della chiusura nella cassa, le Naiadi ungano Adone neonato «con le lacrime di sua madre», *lacrimis* […] *parentis* (*Metamorfosi* 10.514), cioè con la mirra, l'unguento usato da tutti i popoli antichi – con trasparente proiezione metaforica di immortalità – per imbalsamare i cadaveri (ancora oggi nella chiesa ortodossa l'estrema unzione è somministrata ai morenti con un olio a base di mirra). In questo contesto, pertanto, il pericolo che incombe sul bambino è rappresentato da qualsiasi interferenza in grado di inibirne la rigenerazione prima del suo compimento. Di solito basta l'apertura della cassa, che svelando la trasformazione occulta la interrompe, ancorando definitivamente il bambino alla mortalità. Questo accade ad esempio, in una situazione per molti aspetti affine a quella di Erittonio, anche al piccolo Demofoonte allevato dalla dea Demetra (*Inno a Demetra*, vv. 233 ss.); lì invece dell'inclusione nella cassa la dea si limita a ungere il bambino con ambrosia e a tenerlo stretto in un abbraccio (ἐν κόλποισιν ἔχουσα, v. 238: un'accentuazione anche più esplicita della dimensione fusionale con la figura materna); di notte poi lo «nasconde» nel fuoco (κρύπτεσκε, v. 239), che assimila il bambino ad un tizzone (ἠΰτε δαλόν, «come un tizzone», v. 239 – svilupperemo oltre un

confronto col mito di Meleagro); per il resto le situazioni sono del tutto analoghe: una madre vicaria soprannaturale che punta all'immortalità del bambino, la segretezza (λάθρα φίλων γονέων, «di nascosto dai genitori», v. 240), l'interferenza imprevista di un'altra donna, il fallimento del progetto.

Si potrebbe anzi parlare di un modulo mitico che ha per oggetto l'apoteosi mancata: tentativi di rendere immortale una creatura amata – con affetto parentale (Erittonio, Demofoonte) o come partner sessuale (Titono) – falliti per i motivi più diversi, dalla formulazione erronea della richiesta all'interferenza di uno sguardo estraneo. Il contrasto con le apoteosi riuscite ci può forse chiarire alcuni aspetti del rapporto fra Adone e Afrodite. I casi attestati nella mitologia greca non sono numerosi, ma si somigliano abbastanza da definire una regola: Asclepio viene resuscitato e reso divino dopo essere stato fulminato da Zeus; Eracle ascende all'Olimpo degli dei dopo la morte come uomo in un rogo sul monte Eta. A rigore lo stesso Dioniso (la cui divinità non a caso è a lungo oggetto di controversia) supera la sua natura umana quando la madre incinta di lui viene involontariamente fulminata da Zeus, mentre la seconda gravidanza nella coscia del padre corrisponde alla sua seconda nascita come immortale. In generale, la trasformazione in dio sembra legata all'idea di un dissolvimento dell'identità mortale, e presuppone quindi una sorta di superamento 'controllato' della morte, una sorta di 'vaccino' dalla morte, che deve essere esperita una volta, possibilmente (ma non sempre, come mostra la Crocifissione) con la forza taumaturgica del fuoco, per essere sconfitta definitivamente. Ecco perché la protezione magica che Teti vuole conferire a Achille passa per le acque del fiume infernale Stige; ed ecco perché Afrodite, nel presumibile tentativo di sottrarre Adone al suo destino mortale, lo include nell'utero magico di una seconda incubazione e lo lascia morire simbolicamente affidandolo alla dea infernale. Che la curiosità di quest'ultima mandi a monte il progetto non impedisce peraltro di leggerlo ancora chiaramente come tale, anche se nello scarno riassunto di Paniassi non si trova cenno delle intenzioni della dea.

In una prospettiva di genere, la casistica che abbiamo raccolto permette un'altra generalizzazione, che offre un'ulteriore conferma alle prospettive ermeneutiche di questo libro, in particolare alle tesi articolate in 4.2: in tutti i casi di apoteosi riuscita, il dio che promuove la divinizzazione è un maschio (Zeus o Apollo); in tutti i casi di apoteosi fallita, il dio che cerca invano di rendere un uomo immortale è una femmina (Atena, Eos, Demetra, Afrodite, Teti). Sembra insomma che anche a livello divino le prerogative dei generi siano chiaramente distinte in base al parametro 'dare l'immortalità': in forza di una implicita *virtus* divinizzatrice (che quindi contribuisce

a definire l'identità di genere con i suoi potenti impliciti connotativi), i maschi possono, le femmine no. L'immortalità del maschio è transitiva, quella delle femmine è come la nobiltà 'à brevet': non trasmissibile agli eredi (il paragone con le strutture sociali legate alla successione dinastica forse non è casuale). Si consideri in particolare il caso di Dioniso: la sua condizione senza paralleli di dio figlio di una mortale e di un immortale si spiega infatti solo col fatto che parte della gestazione ha avuto luogo nel corpo del *padre* immortale. In caso contrario, il feto sarebbe morto insieme alla madre folgorata.

In ogni caso, la necessaria concatenazione di morte e apoteosi permette di interpretare la seconda come una figura indiretta ma trasparente della prima – per quanto eufemistica, consolatoria o, comunque si voglia, strumentale: le ninfe che si innamorano del bellissimo Ila e lo trascinano nell'acqua di una fonte (un altro esempio dei pericoli che l'amore di una dea comporta per il partner umano: Apollonio Rodio, *Argonautiche* 1.1228-1238) causa evidentemente la morte del ragazzo; questo non è contraddittorio con il fatto che in un'altra versione del mito l'amore delle ninfe renda invece Ila immortale:[3] l'idea diffusa che l'amore della dea sia pericoloso può essere dunque interpretata come paura del maschio di essere sospinto anzi tempo verso la condizione di eroe beato – immortale e sottratto alla storia in quanto *morto*, uscito dal tracciato lineare dell'esistenza (nel folklore l'amore delle fate si traduce spesso con la sospensione in un orizzonte senza tempo, da cui l'eroe fa ritorno in un mondo ormai temporalmente lontanissimo dal suo; una versione alta di questo stesso motivo nel *Tannhäuser* di Wagner, su cui si vedano le osservazioni sotto, 3.4). In ogni caso, la relazione fra divinità femminile e passaggio alla condizione di immortale ha una precisa corrispondenza nella mitologia della Palestina antica, dove i *refaim* sono gli spiriti dei re defunti, divinizzati dalla dea (il collegamento con il mito di Adone è in Ribichini 1981, soprattutto pp. 142 sgg.).

Il confronto con questi esempi permette pertanto non solo di leggere nel primo momento del rapporto fra Adone e Afrodite la presenza di un'affettività genericamente 'materna', ma soprattutto di capire come questa affettività si manifesti come impulso, al tempo stesso, di *conservazione* e di *controllo*. Lo scopo della 'madre-amante' (vale a dire di un'amante che la posizione di forza relativa proietti per necessità semiotico-culturale entro

3 Cfr. *Argonautiche orfiche* 646-648: si noti che il v. 648 definisce l'immortalità di Ila in termini quasi identici a quelli usati da Demetra per Demofoonte nell'*Inno a Demetra*, v. 260 o da Aurora per Titono nell'*Inno ad Afrodite*, v. 221 – dietro a tutti il precedente di *Iliade* 8.539.

l'orizzonte di affettività autoritaria che lega una madre al suo bambino) non è tanto la semplice protezione del neonato e il prolungamento della sua esistenza. Il vero scopo di una madre-amante è l'estensione illimitata del *rapporto fusionale col bambino prima della nascita*, un'estensione da ottenere tendenzialmente cercando di sottrarre il figlio al divenire che lo aspetta come individuo nella storia. In vista di questo obiettivo, la dimensione egoistica della coercizione e quella altruistica della conservazione in vita si sovrappongono in modo indistinguibile: ciò che la madre-amante vuole è, come tutti gli esseri felici, eternizzare la felicità presente («Denn alle Lust will – Ewigkeit!», «Perché ogni piacere vuole – eternità!», come scrive Nietzsche in *Also sprach Zarathustra*, 1883, p. 223), impedendo che l'oggetto amato si stacchi da lei e intraprenda un cammino di sviluppo individuale che inevitabilmente sarà costellato da rischi e pericoli, fino all'evento irrevocabile della morte.

Il rifiuto del divenire, che esso si manifesti come imbalsamazione e confino apotropaici nel regno dei morti (Adone nella cassa affidato a Persefone), come attuazione diretta della condizione fusionale (Endimione eternamente addormentato nella grotta del Latmo lambito dalla luce di Selene) o come progetto di apoteosi (Erittonio chiuso nella cesta col serpente; Demofoonte avvolto nel fuoco e nel seno di Demetra), ha sempre i tratti di una *messa in scena regressiva*, di un'azione che è comunque leggibile come un tentativo di risospingere il figlio-amato dentro l'utero, *invertendo* il percorso temporale cominciato con la nascita. Il piccolo Adone nel regno dei morti è in tutto e per tutto l'equivalente funzionale del piccolo Erittonio nel suo cammino verso l'immortalità – in entrambi i casi il fine è la sottrazione del nuovo individuo al divenire. E in entrambi i casi la via che conduce all'obiettivo è la simulazione regressiva di un'ulteriore gravidanza, anche quando, come in questi casi, una gravidanza in senso stretto non c'è mai stata. Come altro si può intendere infatti l'occultamento in una cesta con un serpente, animale ctonio per eccellenza, se non come una spinta all'indietro, verso una *seconda gestazione di Erittonio in seno alla madre terra*? La gestazione è poi addirittura trasparente nel caso di Endimione, non sorprendentemente associato di continuo ad Adone in epoca antica e moderna (da Teocrito 20.35-37 a Ippolito, *Refutatio* 5.7.10-15 fino al *Sarrasine* di Balzac): il corpo vivo ma incosciente del ragazzo chiuso per l'eternità in una cavità della roccia è appunto la realizzazione della perfetta incubazione prenatale: un feto, vivo ma, come ogni feto, inerte e non interattivo; una grotta, l'ennesimo utero della grande madre; una madre, che visita l'essere sospeso fuori dal tempo e lo avvolge nel suo abbraccio unilaterale.

Questo inquietante impulso contenitivo dell'affettività propria di ogni 'madre-amante' è chiarito al meglio dal mito di Altea e Meleagro, che qui cito nella versione, ancora una volta, dello pseudo-Apollodoro (*Biblioteca*, 1.8.2-3 [65-71]):

> Da Oineo, Altea ebbe un figlio, Meleagro, il cui padre dicono fosse Ares. Egli aveva sette giorni – così narrano – quando vennero le Moire e predissero che sarebbe morto se si fosse consumato il tizzone che ardeva sull'altare. Udite queste parole, Altea prese il tizzone e lo ripose in una cassapanca (εἰς λάρνακα). Divenuto uomo di rango e invulnerabile (ἄτρωτος καὶ γενναῖος), Meleagro morì in questo modo. Oineo, nell'offrire a tutti gli dei le primizie dei prodotti che ogni anno venivano raccolti nella sua terra, si scordò della sola Artemide. Adirata, la dea inviò un cinghiale di eccezionale forza e grandezza, che impediva di coltivare la terra e uccideva uomini e animali. Contro questo cinghiale Oineo chiamò a raccolta i guerrieri più valorosi di tutta l'Ellade e annunciò che avrebbe dato come premio la pelle della fiera a colui che l'avesse uccisa. Per questa caccia al cinghiale, si radunarono: [segue l'elenco dei partecipanti alla caccia, compresa la cacciatrice Atalanta figlia di Scoineo]. Quando si furono radunati, Oineo li ospitò per nove giorni. Il decimo giorno, Cefeo, Anceo e alcuni altri si rifiutavano di andare a caccia insieme a una donna; Meleagro, che aveva sposato Cleopatra figlia di Ida e di Marpessa, ma voleva avere un figlio anche da Atalanta, li costrinse ad andare a caccia insieme con lei. Circondarono il cinghiale. […] Atalanta fu la prima a colpire il cinghiale sul dorso con una freccia, poi Anfiarao lo colse in un occhio e Meleagro lo colpì al fianco e lo uccise; ebbe quindi la pelle di cui fece dono ad Atalanta. Ma i figli di Testio, ritenendo indegno che una donna ricevesse il premio davanti a degli uomini, le tolsero la pelle del cinghiale dicendo che, se Meleagro non la voleva per sé, essa spettava a loro, per diritto di nascita. Furibondo, Meleagro uccise i figli di Testio e diede la pelle ad Atalanta. Allora Altea, addolorata per la morte dei fratelli, fece consumare il tizzone. Meleagro morì all'istante. (trad. M. G. Ciani)

Stavolta si tratta di una maternità biologica, non solo funzionale, e i numerosi tratti di analogia fra le coppie Afrodite-Adone e Altea-Meleagro sembrano limitati in quest'ultima dalla sola mancanza di legame erotico (una mancanza, del resto, che vedremo recuperabile per via indiretta): oltre alla chiusura (per interposto tizzone) nella λάρναξ, l'intero scontro di Meleagro col cinghiale sembra una rettifica *comme-il-faut* della fallimentare caccia di Adone (uno specchio etrusco del IV sec. a.C. conservato a Berlino, Inv. Fr. 146, e analizzato da Atallah 1966, pp. 64-66, e da Detienne 1977, pp. 80-82, compone le coppie Adone-Afrodite e Meleagro-Atalanta ai due lati della dea etrusca del destino Athrpa, oltre la quale fa capolino un muso di cinghiale); lo stesso contatto di Meleagro con Atalanta motiva a livello profondo l'associa-

zione di Adone e Atalanta che si ritrova nel libro decimo delle *Metamorfosi* ovidiane (anche se l'Atalanta di Ovidio è una sintesi delle due omonime del mito greco, l'arcade cacciatrice e la vergine beota imbattibile nella corsa).

L'elemento di maggior interesse che emerge dal confronto è senz'altro, di nuovo, l'occultamento apotropaico nella cassa. Il tizzone che Altea ripone «nella cassa» (εἰς λάρνακα), infatti, è ovviamente un equivalente magico-simpatico del bambino, un suo sostituto *metonimico* (più che metaforico: il pezzo di legno che rapidamente si consuma è in astratto una metafora della vita che in breve volge al termine, ma *quel* tizzone è l'*alias* di Meleagro solo perché si trova ad ardere sull'altare *nel momento preciso* in cui le Moire rivelano alla madre il destino del neonato). L'occultamento del tizzone conferma la finalità protettiva dell'operazione e le intenzioni benevole della madre: da quel momento, dice il nostro mitografo, Meleagro è di fatto un uomo valoroso e invulnerabile (ἄτρωτος). Dedichiamo un momento di attenzione a un confronto traversale dei vari occultamenti: mentre le nostre fonti, indirette e troppo sintetiche, non chiariscono le motivazioni di Afrodite, di Atena sottolineano l'esplicita intenzione di *rendere immortale* il piccolo Erittonio. Altea si limita invece a tenere lontana la morte *bloccando* il processo vitale del neonato; è chiaro infatti che la predizione delle Moire a Meleagro, considerata al di là della lettera, si può leggere come un semplice annuncio di morte prematura: «Questo neonato è destinato a vivere *tanto poco quanto* il tizzone che ora arde sull'altare». È solo la madre che, agendo per vie magico-simpatiche, riesce a *fermare il tempo*, inibendo la combustione del tizzone e scongiurando così la morte del bambino. Questo è un elemento su cui gli studiosi si sono troppo poco soffermati: l'invulnerabilità di Meleagro, più che una prerogativa conferita positivamente, è di fatto solo un riflesso negativo del suo collocarsi in un limbo temporale da cui è assente il divenire. Meleagro è dunque ἄτρωτος, «invulnerabile», per il fatto di essere – almeno in effigie – per tutto il tempo chiuso in una cassa, in una sospensione vitale non diversa da quella di Endimione, da cui restano lontani il decadimento e la morte.

Questo dettaglio conferma come l'obiettivo della madre-amante sia la protezione del figlio-amato mediante una sua *sottrazione alla storia*, che ambisce a tener lontano da lui il divenire e *a fortiori* la morte. Mi si obietterà che Altea è madre, non amante. Questo è indubbiamente vero, ma non mi sembra che ne risulti del tutto inficiata la possibilità di un confronto fra la madre di Meleagro e l'amante di Adone, le cui vicende presentano spunti di affinità così singolari; anche la connotazione erotica dell'amore di Altea per Meleagro, quando pure non si voglia leggere come implicita *a priori* nell'affettività materna *tout court*, è forse recuperabile intendendo in modo più sfumato la

dinamica di azioni e reazioni che conduce alla morte di Meleagro. Secondo la versione classica del mito, infatti, l'ira omicida di Altea è una vendetta per la morte dei fratelli, uccisi appunto dallo stesso Meleagro. Ora, lo scontro dell'eroe con gli zii è esplicitamente ricondotto alla volontà di Meleagro di onorare Atalanta con le spoglie del cinghiale. Per gli zii, la concessione delle spoglie a una donna è un intrinseco disonore, mentre per Meleagro quella decisione non ha solo radici in un generico sentimento di equità (Atalanta è la prima a colpire il cinghiale), ma è anche espressione di una sua personale inclinazione emotiva, come mostra l'accenno al suo desiderio per Atalanta (desiderio che il codice culturale non permette di esprimere altrimenti che come 'volere un figlio da', τεκνοποιήσασθαι). E Atalanta non è una donna qualsiasi: è una *virago*, una donna forte e cacciatrice, una donna difficilmente riducibile al consueto profilo di coniuge subordinata e remissiva. L'ira di Altea (che si deve immaginare collocata nel momento in cui la donna riceve il resoconto della caccia, e dello scontro fra Meleagro e gli zii fino alla sua tragica conclusione) è dunque senz'altro da interpretare come vendetta per la morte dei fratelli, ma contestualmente essa colpisce forse anche (mi sembra un'osservazione di un certo interesse per l'esegesi di questo mito) un pericoloso segnale di autonomia affettiva di Meleagro, l'affermarsi di un'istanza di emancipazione dall'intesa filiale attraverso la disponibilità dell'eroe nei confronti di una donna forte ma estranea al clan di provenienza, una donna socialmente *ma non funzionalmente* diversa dalla madre.

Il mito di Altea e Meleagro conferma quindi come l'ormai ben nota doppia connotazione della cassa (utero e bara) corrisponda all'ambiguità affettiva della madre-amante: poiché essa è sì animata dal desiderio di proteggere e di rendere immortale, ma solo nell'ambito di una relazione fusionale e indistinta che non metta in crisi la sua originaria dominanza. In caso contrario la madre-amante può anche fare un diverso uso del proprio potere, che è potere non solo di dare (e prolungare) la vita, ma di toglierla. La protezione accordata dalla madre-amante si paga dunque con la rinuncia a un'autonoma individuazione nella storia. Il figlio-amato che non si scioglie dall'abbraccio fusionale della madre-amante deve insomma rinunciare a distinguersi come individuo. Pena il fallimento, come quello di Adone, che fa prova di come sia impossibile essere cacciatore di successo (cioè un uomo conforme ai requisiti culturali della virilità) e amante fusionale di un soggetto femminile dominante. Questa lettura è conforme alla prospettiva junghiana (Segal 1991), che vede in Adone un'incarnazione del *puer*, e come tale dell'individuo incapace di crescere fino all'età adulta staccandosi dal rapporto fusionale con la *mater* per diventare un soggetto politico a pieno titolo. Sul piano rituale, il fatto che le donne concludessero le Adonie get-

tando in acqua i teneri germogli dei giardini di Adone potrebbe così essere interpretato come simbolo del percorso che porta il ragazzo (di cui le piantine sono un trasparente correlato), dopo aver fallito la sua prova di virilità, ad immergersi regressivamente nella fusionalità prenatale con il femminile (cui l'elemento liquido è topicamente collegato nelle culture antiche).[4]

Opposta a questa fusionalità, che lo sguardo moralistico della cultura vede come inerzia o molle indulgenza ai piaceri del corpo, c'è invece la virilità ideale additata come norma ai maschi in formazione. E la virilità, nelle sue forme più o meno cospicue, va intesa innanzitutto come determinazione attraverso le azioni (eroiche). Non si tratta però di una determinazione neutra, realizzata in azioni qualsiasi: quelle che qualificano il maschio come tale sono gesta di violenza prosociale, e in ultima analisi coincidono con la disponibilità a dare la vita per la conservazione del gruppo. Il rigetto dell'indistinzione fusionale con la madre-amante, perciò, si oppone a una scelta di autodeterminazione che non è altro che l'accettazione di un destino di morte. Autonomia e morte sono insomma consustanziali nell'identità maschile, perché legate a un percorso lineare e strutturalmente limitato dell'esperienza, mentre, in alternativa, la condizione fusionale del rapporto amoroso (come dell'affettività prenatale) tende ad aggirare la morte nella misura in cui *tende a prevenire l'individuazione* (solo chi nasce può morire). Nella cultura greca antica, dunque, l'immancabile, fatale bivio della mascolinità *in nuce* sembra prevedere una scelta fra la subordinazione fusionale al femminile o la tanatofilia della cultura, fra l'esistenza indistinta dell'amante o l'eminenza puntiforme dell'eroe.

Che l'eminenza dell'eroe sia di breve durata è un tratto apparentemente non necessario (un eroe può in teoria sconfiggere tutti i nemici e morire di vecchiaia nel suo letto), ma di fatto costruito dalla cultura in modo da risultare intrinseco all'eroismo stesso. L'ideale eroico è una vita breve e gloriosa, ed è infatti il pacchetto così confezionato che viene proposto all'eroe prototipico Achille, che secondo il mito lo preferisce consapevolmente all'alternativa di una vita lunga ma priva di gloria. La cultura greca idealizza, con chiare finalità propagandistiche e normative, la morte precoce del guerriero, come mostrano le ricorrenti estetizzazioni del corpo morto valorosamente, a partire dai celebri versi con cui si chiude il disperato appello di Priamo a Ettore nel XXII libro dell'*Iliade*; benché lì lo scopo pragmatico sia dissuadere

4 Tra gli esempi di analoghi rituali menzionati da Frazer e commentati da Burkert 1979, p. 174, quello definito «il parallelo più sorprendente» dei giardini di Adone è un rito indiano in cui il grano seminato al chiuso è lasciato crescere per nove giorni e poi gettato nel fiume nel contesto di un culto di «Mata», cioè della dea «Madre».

Ettore dall'affrontare Achille in duello, l'automatismo della cultura porta il vecchio a intrecciare alla sua argomentazione una considerazione parentetica implicitamente contraddittoria, da cui risulta però ribadita, guarda caso, la correlazione necessaria fra eroismo e morte precoce (vv. 71-76): «"Per un giovane è sempre decente/ giacere ucciso da Ares, straziato dal bronzo acuto; anche se è morto, in lui è tutto bello ciò che si vede"».

Proprio l'articolazione del mito di Achille ci permette infine di cogliere nel modo più chiaro la connessione tra il *pattern* adonio della fusionalità col femminile in condizioni protette e l'ideale normativo della maschilità eroica. Anche Achille, come Adone e gli altri figli-amati già presi in esame, è infatti oggetto di un tentativo di apoteosi fallita: la madre Teti (una dea marina) cerca infatti di sottrarlo al suo destino rendendolo invulnerabile mediante l'immersione nelle acque dello Stige (cfr. Stazio, *Achilleide*, 1.134 e 480; una nuova messa in scena regressiva a profondità ctonie con lo scopo di sconfiggere il divenire). Anche qui l'invulnerabilità (la stessa di Meleagro, di Demofoonte o di Erittonio) non viene realizzata perfettamente, e tanto basta a permettere successivamente la morte dell'eroe. Ma nell'infanzia di Achille c'è anche un secondo tentativo da parte di sua madre di sottrarlo al destino di morte: per tenerlo lontano dalla battaglia, infatti, Achille adolescente viene occultato travestito da ragazza nel gineceo dell'isola di Sciro, nuovo ambito di totale pertinenza femminile. Lì ad Achille è garantita la sopravvivenza a prezzo della stessa individuazione come maschio eroico (ovvero anche solo come maschio). È interessante che il percorso dell'eroe, che poi si svolgerà in tutt'altra direzione, comprenda le stesse due tappe dello sviluppo di Adone: un primo tentativo (fallito) di apoteosi (o comunque si voglia chiamare il corredo soprannaturale di cui la madre divina vuole dotare il nuovo nato) e un secondo momento in cui l'emergere del guerriero, cioè dell'io virile, viene ostacolato da una situazione di rapporto privilegiato e fusionale con l'universo femminile.

Per capire quanto siano simili, nonostante le differenze specifiche dei due miti, il giardino felice in cui Adone vive i suoi amori con Venere e il gineceo di Sciro, in cui Achille seduce Deidamia ma vive camuffato da ragazza fino al suo smascheramento da parte di Odisseo, basterà seguire oltre il mio discorso nel capitolo terzo.

2.3 *Amore di mamma*

La perfezione dell'idillio amoroso in cui si è inclini a individuare l'essenza del mito di Venere e Adone rivela dunque, a una considerazione più

attenta, un paesaggio di drammatici chiaroscuri, che connotano l'affetto della madre-amante in modo quantomeno ambiguo: se da una parte, infatti, esso si esprime nel desiderio di proteggere e di conservare nel tempo (come abbiamo visto in 2.2), l'offerta stessa di tutela sembra presupporre una struttura di potere rigidamente gerarchizzata, che costringe il figlio-amato in un ruolo di dipendenza e di depotenziamento. Dietro a simili effetti negativi della femminilità dominante non è difficile vedere una precisa strategia normalizzante della cultura, che agli occhi del maschio in formazione demonizza le opzioni esistenziali centrate sulla fusionalità regressiva facendone l'opposto della norma sociale. Una pista interessante, al di là dei sistemi mitologici, è suggerita dalla comparazione letteraria, dove testi in apparenza irrelati si possono interpretare, nel quadro della nostra analisi, come affioramenti di fenomeni di *longue durée* (la demonizzazione dell'ipogamia femminile, in questo caso). La realizzazione più celebre del motivo 'inclusione dell'amante nell'utero/bara' è la sinistra conclusione di *Le rouge et le noir* di Stendhal (1830), in cui Mathilde de La Môle tiene in grembo la testa del suo amante Julien Sorel, ghigliottinato per tentato omicidio. A monte del personaggio letterario c'è, esplicitamente evocato nel testo, il personaggio storico di Margherita di Valois (destinato a sua volta a un ritorno romanzesco nella *Reine Margot* di Alexandre Dumas padre, 1845), che tiene in grembo, dopo l'esecuzione, la testa del suo amante de La Môle. Ancora a monte di questa costellazione storico-finzionale troviamo un testo dalla fisionomia completamente diversa, la novella di Lisabetta da Messina nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (4.5): lì la protagonista piange la morte dell'amato tenendo in grembo un vaso di basilico, dove ha interrato la testa di lui. Ma anche Boccaccio non è l'origine ultima del motivo: già il testo della novella si presenta come esplicitazione narrativa di una canzone popolare sul tema del vaso di basilico, e la ricerca storico-letteraria ha messo in luce già da tempo il repertorio alle spalle della triste storia di Lisabetta (si vedano in proposito le annotazioni di V. Branca nell'edizione «NUE» del *Decameron*, pp. 532-533; per la consonanza con il motivo della testa di Penteo in grembo alla madre Agave si veda oltre la conclusione di questo stesso paragrafo). In orizzonti storici e letterari incommensurabili, la comune occorrenza dell'elemento tematico (testa dell'amante perduto tenuta in grembo), sicuramente immune dalla derivazione diretta, sembra dunque postulare l'esistenza di una rete di fili invisibili – fili invisibili che sono i soli, a mio giudizio, capaci di guidarci nell'arcano labirinto degli impliciti culturali. E infatti non va cercato lontano l'elemento in base al quale esplicitare in senso culturale ciò che lega tra loro i testi citati, e i fatti storici che ne costituiscono in parte l'ispirazione: tutte le situazioni citate sono infatti casi di ipogamia femminile, la stessa che carat-

terizza il mito di Adone e Afrodite, insieme ai molti altri considerati finora. Lisabetta amante del garzone Lorenzo, impiegato nella ditta dei fratelli di lei; il nobile de La Môle amante di una 'fille de France'; l'ambizioso e frustrato Julien Sorel amante conteso di una ricca borghese e di una ricca aristocratica: sono tutti casi di legame amoroso in cui la donna domina almeno per posizione sociale (se non anche per carattere). La grammatica della cultura, attenta ad articolare enunciati capaci di orientare in senso prescrittivo o dissuasivo, le rappresenta come situazioni potenzialmente letali, in cui l'uomo non può che finire in balia (in grembo) a una potente madre-amante che, nonostante il suo amore, lo riduce a un oggetto (inanimato). E salta agli occhi a questo punto come la stessa trama di *Le rouge et le noir*, straordinariamente originale a prima vista, non sia altro che una riproposizione attualizzata della stessa situazione che abbiamo individuato, in prospettiva archetipica, alla base del mito di Adone: il destino di una soggettività maschile in lotta per affermarsi come soggetto nella storia ma destinato a soccombere nell'abbraccio di due amanti sovraordinate, rivali tra loro.

Ecco dunque perché nel mito antico (e non solo), quando il maschio cede alla profferta di un rapporto così configurato, la sua virilità viene rappresentata come attenuata (in senso più o meno letterale) o comunque in pericolo. Si pensi ad esempio al rapporto che la Grande Madre, la dea Cìbele di Frigia, intrattiene col suo paredro mortale Attis. Il parallelismo di questa figura del mito con Adone era evidente già nel mondo antico,[5] ma torna negli autori moderni sia con la stessa connotazione di virilità compromessa (ad esempio nel verso già citato di Ariosto, *Orlando furioso* 7.57: «L'Adone o l'Atide di Alcina») che per la sua valenza simbolica (in special modo nell'opera di Frazer, che in Adone, Attis e Osiride vede forme culturalmente determinate del *dying god*). Ciò che Cìbele chiede in cambio della sua protezione è fedeltà e dipendenza, nei termini di una rinuncia alla virilità; secondo il mito, infatti, il giovane Atti si evirava – e i Galli, i sacerdoti della Grande Dea, ripetevano tradizionalmente il suo gesto in sanguinosi rituali.

Adone non si autoevira, ma la tradizione colloca all'inguine la ferita infertagli dal cinghiale (o, per eufemismo, alla «coscia», μηρόν, in Bione, *Epitafio di Adone* 7 e 16): di essa sono state date interpretazioni anche ingegnose (Baudy 1986), ma la più diffusa vi legge una trasparente metafora della castrazione. A voler essere precisi, più che di castrazione si potrebbe parlare di 'femminilizzazione', nella misura in cui il sanguinamento inguinale è uno dei principali tratti distintivi del femminile

5 Cfr. ad esempio Teofilo, *Ad Autolico* 1.9; Porfirio, *Sulle statue* fr. 7 in Eusebio, *Preparazione evangelica* 3.11.11-12; Socrate, *Storia ecclesiastica*, 3.23.

(secondo l'antropologa Françoise Héritier, 1996, maschile e femminile si distinguono in primo luogo per il privilegio maschile di perdere sangue solo in modo volontario). L'inadeguatezza di Adone alla caccia si esprimerebbe insomma con un segno allusivo alla sua inadeguatezza come uomo. Comunque si voglia leggere la ferita, però, una cosa è sicura: «Chi è amato da una dea smette di essere un uomo fallico, ma entra invece in uno stato di detumescenza permanente» (Stehle 1990, p. 204), cioè non può mantenersi conforme a un modello assertivo e volitivo di maschilità. L'unione ipergamica del maschio con una donna dominante *rivela o causa* la perdita di virilità. Tutti i miti in cui una dea emascula e illanguidisce vanno quindi letti come indizi della visione normalizzante per demonizzazione che una cultura patriarcale ha della predominanza femminile, e del ruolo materno in cui essa più visibilmente si manifesta. La letteratura ottocentesca è il punto di massimo rigoglio dell'immaginario misogino e maschilista (fondamentale in tal senso Dijkstra 1986), che non di rado si manifesta in figure di madri letali; basti ricordare il racconto di Henry James *The Author of Beltraffio* (1884 – lo stesso anno di *Monsieur Vénus* di Rachilde) in cui una madre arriva a uccidere il figlioletto per sottrarlo all'influenza del padre artista e libero pensatore.

Il profilo assertivo e tremendo della madre-amante sembra già inscritto nel pantheon ellenico: l'Afrodite greca, in effetti, prima di diventare la dea svenevole e leziosa cui ci ha abituato la mitologia *ad usum Delphini*, non era esente da una caratterizzazione decisa e violenta (esattamente sulla linea mediorientale che risale fino a Inanna, la dea-guerriera: cfr. l'*Inno a Inanna* in Black *et al*. 2004, pp. 92 sgg.). L'Euripide dell'*Ippolito* la descrive come un nume risentito e vendicativo (vv. 6; 1400-1406) e ancora nella cultura tardoantica ella è dea di tremenda maestà (cfr. ad esempio *Pervigilium Veneris* 7: *Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno*, «Domani Dione renderà giustizia dall'alto del suo trono sublime»). La stessa bellezza di Afrodite, suo tratto specifico, è *qualitativamente* diversa da quella degli altri dei, pure bellissimi, nella misura in cui è una *forza* in cui si manifesta il potere soverchiante dell'eros: come persuasivamente argomenta Pirenne-Delforge 1994, la bellezza di Afrodite non è una bellezza per lo sguardo altrui, ma una «bellezza attiva», lo strumento privilegiato e l'ambito in cui si manifestano le sue prerogative specifiche. Questo carattere assertivo di Afrodite lascia strane tracce nel culto: a Cipro la dea veniva addirittura venerata nella forma di un uomo barbuto, con il nome maschile Ἀφρόδιτος («Afrodito», cfr. Esichio, *Lessico*, α 8773). Va menzionata in proposito una recente interpretazione di Afrodite (Pironti 2007) che mette in luce la connessione della dea con la violenza e il potere, in una linea che va dalla sua

nascita dallo sperma di Urano castrato al legame privilegiato con Ares e la mischia in battaglia, legame basato sulla continuità essenziale fra virilità sessuale e forza guerriera (pp. 52; 176; 189).

Sono tutte conferme, a mio avviso, del fatto che al desiderio di inclusione proprio della madre-amante venga associata, al di là di una esplicita volontà protettiva, anche un'istanza di impossessamento in ultima analisi distruttivo: chiudere nella cassa significa negare la venuta al mondo del bambino, invertire il processo della sua determinazione individuale in favore di un rapporto di fusionalità regressiva che vede il figlio come un sottoinsieme proprio della madre. L'affetto della madre è dunque 'pericoloso' in modo diretto e indiretto: l'attrazione all'interno di uno spazio regressivo impedisce di per sé al figlio, benché in un regime di tenerezza e complicità, di sviluppare una propria soggettività individuale indipendente; tuttavia questa forza, che è ancora ambiguamente sorretta da una volontà di conservare e proteggere, può degenerare in energia *attivamente* distruttiva quando si trova a dover *impedire* che il figlio compia passi concreti verso l'autodeterminazione.

Un fantasma caricaturale di questa situazione si può riconoscere nel patrimonio folklorico, ad esempio in una fiaba molto nota nella versione tedesca dei fratelli Grimm, *Hänsel und Gretel*. La strega del bosco è chiaramente una figura materna, di cui costituisce l'antitipo negativo in senso logico o moralistico. Questa connotazione, evidente anche nelle versioni più sintetiche, affiora in modo del tutto esplicito in testi d'autore che presuppongono non solo lo stesso archetipo folklorico, ma il metadiscorso critico contemporaneo: nel romanzo *Coraline*, ad esempio (2002), lo scrittore e sceneggiatore inglese Neil Gaiman, la cui poetica si fonda su eclettiche riprese e attualizzazioni di un vasto patrimonio mitico e folklorico, si ispira scopertamente alla teoria junghiana sull'archetipo della madre (Jung 1938/1954), in particolare alla dualità della madre come fonte di protezione e di distruzione; nel mondo speculare negativo che si apre alla giovane protagonista, la strega malvagia assume le fattezze della madre e si qualifica esplicitamente come «Other Mother». La distruzione che incombe sulle vittime della strega consiste nell'essere privati degli occhi, sostituiti da bottoni: il mondo della strega, della madre tremenda, ha dunque sì il fascino di un mondo che garantisce appagamento totale (una versione postmoderna della casetta di marzapane) ma a prezzo della rinuncia alla soggettività (la «Other Mother» è l'unica ad avere un punto di vista soggettivo, mentre i figli sono solo oggetti in suo potere). Il progetto della madre-strega si esprime dunque tendenzialmente come un desiderio di inclusione, tappa necessaria per la cancellazione della soggettività autonoma: Hänsel viene imprigionato nella stia dei polli, e lì aspetta il passaggio all'inclusione definitiva nell''utero-bara', che in un genere basso e popolare come la fiaba

di magia non potrà che essere lo stomaco della strega. Sono solo i nostri tabù culturali a farci sembrare la faccenda così terribile – ma, siamo sinceri, mettersi qualcuno nella pancia (non stiamo a sottilizzare in quale *parte* della pancia) non è forse il modo più efficace di dimostrare che saremo così 'una cosa sola'? Potrei scrivere un intero saggio sul tema, ma mi limito qui a citare i costumi degli Sciti, la cui pietà li spingeva a nutrirsi dei genitori defunti (Erodoto, 4.26), e la teologia eucaristica cristiana, in cui l'amore e il desiderio di unione e di assimilazione si esprimono appunto tramite l'inclusione nello stomaco dell'oggetto d'amore per eccellenza, la particola in cui si transustanzia l'uomo-dio che muore e risorge – un uomo-dio la cui somiglianza con Adone già Frazer sottolineava, con grande inquietudine delle autorità ecclesiastiche.

Associare Venere alla strega del bosco potrà sembrare blasfemo, ma come non pensare alla sete di sangue infantile di Astarte, la dea fenicia corrispondente ad Afrodite (cfr. Eusebio, *Praep. ev.* 1.10), cui venivano notoriamente sacrificati bambini? Ancora in Grecia è forse possibile documentare una simile connessione: nell'agorà di Atene è stato scavato nel 1939 a nord-est dell'Efesteion un pozzo di età arcaica riconducibile al culto di Afrodite Urania (su cui cfr. Pausania 1.14.7). Un dato molto pregnante in tal senso: al suo interno sono state rinvenute, tra l'altro, le ossa di circa duecento neonati (Pirenne-Delforge 1994, p. 19). In questa prospettiva ha senso cercare di sviluppare meglio alcuni impliciti delle versioni classiche del mito di Adone, in modo da mostrare come l'amore della dea per il ragazzo finisca per essere distruttivo non metaforicamente, in quanto blocco delle possibilità di sviluppo autonomo, ma anche in senso stretto. Se si considerano infatti le varianti delle cause di morte di Adone attestate dalle fonti, si resta colpiti dal fatto che in tutte la morte del ragazzo è solo un contraccolpo di una dinamica che riguarda in primo luogo la dea (osservazioni in tal senso già in Piccaluga 1979 e Ribichini 1981).

A orientare in tal senso la lettura del mito è già in partenza l'attestazione di un'ostilità di Afrodite nei confronti della famiglia di Adone – o di sua nonna (rea di *hybris* nei confronti di Afrodite secondo lo scolio a Teocrito 1.109a) o di sua madre (perché restia a onorare la dea: pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* 3.183) o addirittura delle sue sorelle Orsedice, Laogore e Bresia (ivi, 3.182 non specifica il motivo dell'ira della dea, limitandosi a menzionare la loro morte in esilio). Nella versione ovidiana, relativamente tarda e letterariamente elaborata, il cinghiale che finisce per uccidere il ragazzo è presentato dalla dea come un elemento di una classe a lei strutturalmente contrapposta (*invisum*[…] *mihi genus est*, «la loro genia mi è nemica», 10.552). La lunga digressione sul mito di Atalanta e Ippomene ha dichiaratamente lo scopo di spiegare come mai tutte le fiere aggressive sono nemi-

che di Afrodite. Sul piano delle cause diegematicamente esplicitate, l'aggressione del cinghiale finisce dunque per costituire una ritorsione rivolta in ultima analisi alla dea. Anche nelle altre spiegazioni causali il cinghiale uccide Adone solo come vendetta contro Afrodite – odiata da Artemide, Apollo, Ares, Efesto, dalle Muse o da Zeus per gelosia amorosa o con intenti di vendetta per i torti più vari (in 1.2.1 osservazioni più approfondite). Il punto di vista del ragazzo risulta in tal modo del tutto scotomizzato rispetto all'unico soggetto davvero determinante, cioè la dea.

L'intelligenza dei poeti intuisce ben presto i sotterranei nessi causali che possono correlare la morte di Adone e il desiderio amoroso di cui egli è oggetto; già in epoca tardo antica è attestato il corto circuito fra desiderare e distruggere, ad esempio nell'anonimo componimento *Sul corpo morto di Adone* (l'anacreontica più volte citata). Il cinghiale stesso spiega che nell'improvvisa «vampa» amorosa («καῦμα», v. 29) accesa in lui dalla visione del ragazzo, l'aveva preso il desiderio di baciare la coscia del giovane (vv. 30-31), senza pensare che le zanne lo avrebbero ferito.

Il testo dove il corto circuito fra maternità, desiderio e distruzione viene esplorato nel modo più interessante è *The Bassarids*, un libretto che Wystan Hugh Auden e Chester Kallman scrissero nel 1966 per il compositore tedesco Hans Werner Henze. Gli autori avevano rivelato il loro interesse per Adone già nel libretto di un'opera per Strawinsky andata in scena a Venezia nel 1951, *The Rake's Progress*, in cui il mito antico non era oggetto di ripresa diretta ma fungeva da criptotesto della vicenda principale. Il testo di *The Bassarids* è invece liberamente tratto dalle *Baccanti* di Euripide, e contiene un intermezzo metateatrale inscenato dagli stessi personaggi del dramma. Scopo ufficiale: dirimere il conflitto insorto fra la regina Agave e sua sorella Autonoe – già sulla via dell'invasamento bacchico – per i favori di un giovane capitano delle guardie. L'intermezzo ha per oggetto (e titolo) «*The Judgment of Calliope*» (p. 287), ovvero una rara variante del mito di Adone in cui l'arbitrato di Zeus tra Afrodite e Persefone è affidato alla musa Calliope. Questa notizia ci è nota da un'unica fonte (Igino, *Astronomica* 2.7) la cui eccentricità basta da sola a dare un'idea dell'approccio degli autori al mito. In effetti Auden (e in misura minore Kallman) danno anche altrove prova di un alessandrinismo a tutto campo, utilizzando le fonti (in modo diretto o, come in questo caso, mediato da manuali mitografici) con la sicurezza degli specialisti. In ambito dionisiaco, peraltro, il lavoro dei due poeti si avvale della consulenza del massimo esperto dell'epoca, E. R. Dodds, di cui Auden era amico fin dai tempi dei suoi studi a Oxford.

Naturalmente l'approccio erudito alla materia e alle fonti non impedisce al poeta di creare situazioni intertestuali il più possibile pregnanti. A

garantire *a priori* lo spessore delle interferenze c'è già il fatto che l'intermezzo viene presentato come una «charade» («sciarada», p. 286), vale a dire un congegno a chiave capace di chiarire, portandoli alla luce, significati nascosti nella situazione presente; non è un caso che a sceglierne il soggetto sia Tiresia, che presenta il travestimento mitologico come una forma di linguaggio indiretto affine all'eufemismo o al discorso oracolare, un modo per rivelare senza dire con chiarezza ciò che non può essere detto: «it would never do/ to divulge what's true/ Of kin and kith/ Too nakedly/ In Arcady:/ We must find a Myth/ To drape it with./ Now let me see…» («In Arcadia non funzionerebbe mai divulgare la verità sui parenti in modo troppo diretto: dobbiamo trovare un mito per ammantarla. Vediamo un po'…», p. 286).

Scegliere di trattare il tema dell'infanzia di Adone in un contesto dionisiaco presuppone comunque negli autori non solo uno straordinario intuito poetico, ma, cosa anche meno ovvia, un'originale e coerente interpretazione del mito. Allontanandosi infatti dalla più comune linea ovidiana, che mette in scena una coppia di amanti felici ma sfortunati, Auden e Kallman recuperano la tradizione adonia presente nella *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, e caratterizzano il legame erotico fra il ragazzo e la dea come una relazione verticale e fortemente squilibrata in termini di affermazione di volontà. Questa scelta è significativa per la storia del mito di Adone, in quanto documenta il consolidarsi della linea interpretativa 'matriarcale' negli anni che precedono di poco l'affermarsi della nuova vulgata promossa da Marcel Detienne; ma è, soprattutto, cruciale nella semantica del dramma. Rappresentando il dionisismo in primo luogo attraverso l'enfasi sulle componenti pulsionali, Auden e Kallman valorizzano estensivamente gli spunti connotativi di genere (ad esempio il personaggio di Tiresia rappresentato come una *drag queen*, a motivo dell'ambigua storia identitaria che il mito gli attribuisce), o legati alla sfera erotica in senso lato.

Gli elementi maggiormente pertinenti al discorso che stiamo portando avanti sono due: in primo luogo il testo di Auden e Kallman esplicita, articolandole in un convincente sistema di forze, molte delle dinamiche psicologiche intuibili, ma appunto solo intuibili, nelle sintetiche narrazioni di poeti o mitografi antichi. In secondo luogo, i due poeti approfondiscono e sviluppano la connotazione materna dell'amore di Venere per Adone (la scelta dei nomi romani per l'intermezzo è motivata nelle note al libretto, p. 702) mettendola a sistema con la coppia Agave-Penteo: il desiderio femminile della dea, insomma, viene non solo interpretato come un equivalente funzionale di un legame madre-figlio, ma di un legame madre-figlio che sfocia nella distruzione (letterale) di quest'ultimo.

Fra gli elementi impliciti nella narrazione dello pseudo-Apollodoro e valorizzati nella riscrittura c'è ovviamente il sistema dei personaggi, polarizzato fra una Venere dispotica, suscettibile, vendicativa, libidinosa e un Adone passivo e privo di personalità: dopo aver analiticamente narrato gli amori incestuosi di sua madre Mirra (pp. 287-288), Adone conclude con un brevissimo riferimento alla propria nascita dal tronco spaccato dalla spada di Cinira: «The trunk he split and out of it/ I fell. My tale is ended» («Lui spaccò il tronco, e io ne venni fuori. Fine della mia storia», p. 289; anche qui gli autori privilegiano la più rara variante della corteccia spaccata dalla spada, trasmessa da Igino, *Favole* 164c; come in altri casi, la scelta appare guidata *in primis* da elementi connotativi, ad esempio la valenza fallica della spada). Nonostante il suo ruolo di narratore principale della vicenda davanti al tribunale della musa Calliope, Adone non riesce a vedere nella sua biografia azioni di rilievo al di là dell'essere venuto al mondo. Il resto è tutta azione altrui, soprattutto nell'ambito cruciale dell'erotismo, dove al desiderio sbandierato di Agave-Venere («This boy, I see, is likely to be/ A handsome lad when grown;/ And why should a Goddess as lovely as I/ Be faithful to two alone?», «Questo ragazzino ha tutta l'aria di poter diventare un bel giovanotto quando cresce. E perché una dea carina come me dovrebbe essere fedele a due soltanto?», p. 289) corrisponde quello più ipocrita ma non meno deciso di Autonoe-Proserpina. Anche con quest'ultima il ragazzo assume la posizione dell'oggetto passivo e inconsapevole, come rivela il suo Duetto con la dea: «PROSERPINE Come, embrace me, dear boy!/ Closely entwine yours limbs with mine:/ Together we'll die for joy./ ADONIS Excuse me, Ma'am, but you see that I am/ But an innocent lamb, a boy:/ What is it that you expect me to do?/ How can one die for joy?» («PROSERPINA Vieni, abbracciami, ragazzo caro! Intreccia strette le tue membra con le mie: insieme moriremo di gioia. ADONE Mi scusi, signora, ma lei vede che io sono solo un agnellino innocente, un ragazzino: che cosa di preciso lei si aspetta che io faccia? e come si può morire di gioia?», p. 290); la *pointe* ironica della candida domanda sta nel ben noto doppio senso di *die* nell'inglese rinascimentale: 'morire'/'avere un orgasmo'; ma il verbo è altresì congruente con l'ambientazione ctonia degli amori di Proserpina, ai cui occhi Adone appare «fresh/ As […] new-mown hay» («fresco […] come il fieno appena falciato», p. 290), vale a dire segnato in ogni dettaglio dalla caducità di sua topica pertinenza.

La debolezza di Adone nei confronti delle dee (debolezza erotica, in primo luogo: «To please both, to ease both,/ Would take more strength than mine», «Contentarle tutte e due richiederebbe più forze di quelle che ho», p. 290) è a tal punto essenziale per la riscrittura di Auden e Kallman che

anche il dato mitico relativo alla scelta di Adone di consacrare il proprio terzo dell'anno a Venere viene alterato in modo da eliminare ogni traccia di libero arbitrio nel comportamento del ragazzo: «It isn't fair. She'll take my share,/ my third of the year, away./ Ladies in love can't get enough,/ Let the men do what they may./ Would that I might, for just one night/ Sleep alone under moon and stars!» («Non è giusto. Lei si prenderà la mia parte, il mio terzo dell'anno. Per quanto facciano gli uomini, le donne innamorate non ne hanno mai abbastanza. Ah, magari potessi anche soltanto una notte dormire da solo sotto la luna e le stelle!», pp. 291-292).

L'aspetto che però rende questo testo particolarmente interessante per noi è l'interferenza, tematizzata nei testi moderni a quanto ne so solo da Auden e Kallman, fra l'eros adonio e una maternità non solo indirettamente ma esplicitamente e *attivamente* distruttiva. Questa convergenza, che nella mia trattazione è oggetto di un paziente recupero interpretativo, deve essere apparsa ai due poeti a tal punto evidente da poter esprimere il fulcro dei significati traslati dell'intermezzo. Naturalmente, Auden e Kallman non erano specialisti del mito di Adone, e la loro visione dell'amore ideale come pericoloso strumento di morte non deriva da uno studio della tradizione adonia, ma è filtrata da cruciali mediatori: da Shakespeare, in primo luogo, per la dimensione unilaterale e ferina del desiderio amoroso femminile; da Frazer, per la visione di Dioniso, di Adone e di Gesù come *dying gods*; e infine, *last but not least*, dallo stesso autore delle *Baccanti*. Nella tragedia di Euripide si insiste infatti sull'acerba bellezza androgina dello Straniero-Dioniso (vv. 453 sgg.), alla cui capacità di attrazione viene ricondotta la lascivia sfrenata delle donne (v. 459: τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος, «usando la bellezza per procacciarsi occasioni amorose»). Fin qui Euripide. In *The Bassarids* si accentua il dilagare libertino di questa lascivia all'interno della famiglia reale; le didascalie collocano ad esempio la mamma e la zia di Penteo, «*dressed as "Marie-Antoinette" Shepherdesses*» («*vestite come pastorelle alla "Maria-Antonietta"*», p. 284), in un contesto rococò che è topico rinvio alla sensualità frivola e disinvolta dell'*ancien régime*. Le attenzioni delle due mature aristocratiche hanno per oggetto prima lo Straniero/Dioniso, poi un giovane capitano delle guardie, che nel sistema dei personaggi figura come doppio di Dioniso (alcune didascalie sottolineano la corrispondenza fra i due personaggi in situazioni parallele, come il processo a Dioniso e l'arbitrato per Adone: «*Captain taking the Stranger's place*», «*Il Capitano delle guardie prende il posto dello Straniero*», p. 287). Il desiderio di Venere per Adone (impersonato dal capitano delle guardie nella messinscena metateatrale) è quindi un diretto parallelo del deside-

rio di Agave e Autonoe per il loro divino nipote Dioniso, figlio di loro sorella Semele. Questo desiderio morboso non è in Euripide, ma potrebbe considerarsi un implicito della divina mania che invasa le donne tebane e le spinge sul Citerone dietro al giovane venuto da Oriente (anche in Euripide Penteo si lascia andare a simili illazioni). Il discorso viene però ulteriormente sviluppato da Auden e Kallman con una rete di segnali che suggerisce l'accostamento fra il desiderio di Venere per Adone e l'affetto materno che unisce Agave a Penteo. Il parallelo fra la morte di Adone e quella di Penteo è sottolineato a livello musicale dalla raccomandazione (esplicitata in una didascalia) di utilizzare lo stesso motivo musicale sia per la frase che descrive la morte di Adone («In the guise of a boar, Mars did me gore, / And all the world lamented», «Col sembiante di un cinghiale Marte mi ha trafitto e tutto il mondo lamentato», p. 292) che per l'entrata in scena del cadavere di Penteo: «[*The tune – Matthäuspassion? – or a variant of it, we shall hear again when Pentheus' body is brought in*.]» («[*la musica – Matthäuspassion? – o una sua variante, la sentiremo di nuovo quando viene portato in scena il corpo di Penteo*]», p. 292).

Il riferimento alla *Matthäuspassion* rafforza la connotazione adonia del dionisismo euripideo perché presuppone l'assimilazione – cui non è estraneo sicuramente anche il *Christus patiens*, il centone tardoantico che risemantizza molti versi delle *Baccanti* in un resoconto della passione del Cristo – di Penteo a Gesù Cristo. Ma in questa prospettiva il richiamo cristico è di fatto soprattutto un'allusione alla prospettiva frazeriana, che vede in Adone un «dying God» analogo a Gesù. Questa assimilazione di Adone a Penteo tramite la mediazione del comune confronto con Gesù è dunque un dato del tutto originale, e rivela una chiara presa di posizione interpretativa. Essa è del tutto congruente con la mia lettura del rapporto Venere/Adone come la relazione fra la grande madre distruttrice e il suo figlio-amante. Il punto di massima convergenza semiotica si ha subito dopo il finale dell'intermezzo, al rientro nella finzione di primo grado, dove una maliziosa risemantizzazione (che nelle parole del veggente è altresì ironia tragica) fa del furore amoroso l'equivalente dello *sparagmòs* dionisiaco:

Captain [già Adonis]
My prospects here are gross and grim:
Those two will have me limb from limb.
Agave [già Venus]
When once I have my hands on him,
They'll never tear us limb from limb.
Autonoe [già Proserpine]
I mean to satisfy my whim

> To feast with him from limb to limb.
> TIRESIAS [già CALLIOPE]
> His chances of escape are dim:
> Those girls will tear him limb from limb. (p. 292)
>
> IL CAPITANO [già ADONE]
> Le mie prospettive qui sono davvero grame:
> Quelle due mi agguanteranno membro a membro.
> AGAVE [già VENERE]
> Una volta che gli metto le mani addosso
> Non riusciranno mai a staccarci membro da membro.
> AUTONOE [già PROSERPINA]
> Ho intenzione di soddisfare il mio capriccio
> di godermi il suo corpo membro a membro.
> TIRESIA [già CALLIOPE]
> Ha ben poche chances di cavarsela:
> Le due ragazze lo sbraneranno membro a membro.

La battuta di Agave, ancora in risonanza col personaggio di Venus, enfatizza la dimensione fusionale dell'impulso erotico («They'll never tear us limb from limb» «Non riusciranno mai a staccarci membro da membro»), di cui sia Adonis (con l'apprensione istintiva della vittima) che Tiresias (con la lucidità soprannaturale del veggente) paventano al contrario l'effetto di disaggregazione. La riscrittura di Auden e Kallman, insomma, è la più esplicita nel presentare l'erotismo femminile assertivo e unilaterale della madre-amante (perché tali sono certamente i binomi Agave-Venus e Autonoe-Proserpine) come causa *diretta* della distruzione dell'oggetto amato, una distruzione che dopo *The Ballad of Reading Gaol* è ormai un dato acquisito anche dal senso comune: «Yet each man kills the thing he loves» «Ognuno uccide la cosa che ama»… Lo studio della tradizione adonia ha se non altro il vantaggio di farci capire fino a che punto la massima di Wilde, formulata per descrivere il comportamento di un assassino in senso stretto, sia in realtà leggibile come un indizio della sostanziale equivalenza fra 'amare' e uccidere: non si uccide qualcuno *dopo che* lo si è amato, ma per il solo fatto di amarlo *attivamente*. L'amore di Venere 'uccide' Adone in senso lato perché lo trasforma in una *cosa*, perché gli impedisce, più o meno attivamente, di diventare una persona che sia *altro* da lei (in questo senso una delle attuazioni più letterali degli impliciti distruttivi del mito di Adone è la *Penthesilea* di Kleist, dove amore e violenza giungono a un singolare grado di fusione; e non si dimentichi che la peculiare scelta kleistiana di rovesciare l'esito del mito finisce proprio per assimilare Achille al suo antitipo Adone).

Un esempio non letterario dovrebbe chiarire ulteriormente i connotati dell'‘amore di mamma’ di cui sono oggetto Adone e i suoi consimili. Si tratta di un caso clinico di encefalite letargica descritto in Sacks 1982: dopo che la somministrazione di L-DOPA ha miracolosamente riscosso Leonard L. da un letargo di quasi trent'anni, durante i quali la madre aveva assistito il corpo inerte del figlio (inerte come un cadavere o una statua: ci torneremo sopra nel cap. 4) in un «accudimento sensibile anche alle sue esigenze fisiche più intime» (p. 192), l'uomo si trasforma all'improvviso in un nuovo individuo affamato di vita e di piacere – in primo luogo sessuale. La sua ritrovata mobilità («Adesso sono indipendente», p. 197) lo spinge a invitare sua madre ad allontanarsi per un periodo di riposo:[6]

> Sua madre era molto disturbata da questi sentimenti, e ora rivelava quanto *lei* avesse bisogno della loro relazione di simbiosi e di dipendenza. Si fece molto agitata e venne da me e da altri diverse volte in quel periodo, dicendo che le avevamo “portato via” suo figlio, e che lei non se ne sarebbe andata finché non glielo avessimo “restituito”: “Non posso sopportare il modo in cui Len è adesso, diceva; il suo modo di essere così attivo e pieno di decisione. Mi ha messo da parte. Pensa solo a se stesso. Io ho bisogno che lui abbia bisogno di me – è il mio bisogno più importante. Len è stato il mio bambino per i passati trent'anni, e voi me l'avete portato via con la vostra maledetta El-Dopey!” (p. 197, corsivo nel testo)

6 Va precisato che, dal punto di vista del paziente, l'uscita dal blocco neurologico determinato dalla malattia era stato vissuto come la presenza pervasiva di un sentimento amoroso; nella rivelatrice descrizione fornita dal paziente al medico, «“I feel like a man in love”» («“Mi sento come un uomo innamorato”», p. 193).

L’EROE AL BIVIO

3.1 *Madre-amante e* femme fatale*: mantidi a confronto*

A questo punto della nostra analisi del mito di Venere e Adone e dei suoi irraggiamenti tradizionali, l’ubiqua tensione fra istanze ‘matriarcali’ e ‘patriarcali’ comincia a profilarsi con contorni meglio definiti: le due versioni principali del mito che abbiamo visto contrapporsi nell’ampio *corpus* adonio non rappresentano infatti, con una semplice corrispondenza lineare, le due visioni del mondo antagonistiche, ma vanno piuttosto considerate *entrambe*, in una dinamica di repressione/represso, due diverse forme di normalizzazione con cui la visione del mondo patriarcale reagisce a contenuti perturbanti e non conformi – nella fattispecie a istanze di rivalutazione della figura femminile come *soggetto* di volontà e desiderio. Nella linea ‘sentimentale’ ovidiana lo squilibrio tra maschile e femminile è ‘risolto’ rivalutando la soggettività maschile, sia in termini generali (Adone è uomo e non ragazzo) che funzionali (Adone è intrinsecamente seduttore e non oggetto passivo di desiderio); nella linea ‘matriarcale’, invece, la normalizzazione ha luogo *e contrario*, attraverso l’esibizione di una prevalenza femminile aberrante e negativa: la rappresentazione della femminilità dominante si costituisce all’interno di una vera e propria strategia demonizzante, che ne fa la causa di un sovvertimento patologico dell’ordine ‘naturale’ delle cose.

In termini generali, sarebbe gravemente immetodico ritenere che la visione demonizzante veicoli un ipotetico punto di vista matriarcale, cioè un sistema di valori fondato sulla prevalenza positiva o almeno aproblematica del femminile sul maschile; al contrario, questa prevalenza viene appunto percepita come un rischio di entità tale da non potersi neutralizzare con mezzi meno drastici della demonizzazione (censura, deformazione parodica o *damnatio memoriae*): qualcosa che non fa paura può essere oggetto di blanda repressione, mentre la demonizzazione estremizza i rischi di qualcosa che viene in potenza percepito come molto minaccioso. Nell’universo patriarcale della cultura in cui siamo immersi da millenni, dunque, le

contrapposizioni tra le ragioni del maschile e del femminile non hanno mai modo di esprimersi in uno scontro formalmente simmetrico: al femminile dominante è impedito di esprimersi come soggetto autodeterminato, se non a patto di pesanti selezioni censorie o di una ancor più pesante deformazione demonizzante.

Questo è chiaro anche nei tentativi di sviluppo 'scientifico' di un discorso fondato sulle differenze di genere, dove anche le voci più attente alla componente femminile non sanno comunque fare a meno di riproporre sotto mutate spoglie le prospettive demonizzanti dello scontro ereditate dalla tradizione. La tesi generale dello studio di Bachofen sul matriarcato (1861), per fare un esempio di grande rilievo, avalla l'idea tutt'altro che inedita di una dialettica fra un femminile naturale, istintivo e materiale e un maschile culturale, razionale e spirituale (vol. I, p. 97):

> Alles führt zu dem Schlusse, den wir in dem folgenden stets bestätigt finden: Das Mutterrecht gehört dem Stoffe und einer Religionsstufe, die nur das Leibesleben kennt und darum, wie Bellerophon, verzweiflend vor dem ewigen Untergang alles Gezeugtes trauert. Das Vaterrecht dagegen gehört einem überstofflichen Lebensprinzip. Es identifiziert sich mit der unkörperlichen Sonnenkraft und der Anerkennung eines über allen Wechsel erhabenen, zu den göttlichen Lichthöhen durchgedrungenen Geistes. Das Mutterrecht ist das bellerophontische, das Vaterrecht das herakleische Prinzip, jenes die lykische, dieses die hellenische Kulturstufe.

> Tutto porta a trarre la conclusione che troveremo in seguito costantemente confermata: il diritto materno pertiene alla materia e a uno stadio religioso che conosce solo la vita del corpo e per questo, come Bellerofonte, piange disperato ogni cosa generata per la sua incessante distruzione. Il diritto paterno invece pertiene a un principio vitale sovramateriale. Esso si identifica con la forza incorporea del sole e con il riconoscimento di uno spirito che si leva alto sopra ogni cambiamento, e si spinge fino alla luminosa altezza del divino. Il diritto materno è connesso a Bellerofonte, il diritto paterno a Eracle, l'uno rappresenta lo stadio della civiltà raggiunto dai Lici, l'altro dai Greci.

Le distinzioni fondate sulla cultura (greco, cioè europeo *vs*. non greco) convergono con la distinzione di genere. Entrambe riposano su una visione polarizzata a sua volta già presente nell'antropologia greco-giudaica. Non solo: è del massimo interesse che uno studioso dell'antichità come Bachofen arrivi a conclusioni molto simili a quelle argomentate a distanza di pochi decenni in un saggio di straordinaria fortuna, *Geschlecht und Charakter* di Otto Weininger (1903), in cui si può ravvisare al tempo stesso la sintesi del pregiudizio positivistico ottocentesco sulla differenza dei ge-

neri e il punto di irraggiamento di quelli dilaganti nel secolo successivo: la donna è ciò che àncora l'uomo alla terra (natura, materia, amore carnale), mentre l'uomo è spirito e ragione.

Sulla stessa linea si colloca, ancora nella prima metà del XX secolo, lo studio di Erich Neumann sulla Grande Madre: portavoce fedele dell'ortodossia junghiana, Neumann vede nelle vicende della Grande Madre (di cui anche il mito di Adone è espressione) una mitizzazione archetipica del processo che conduce all'emergere della coscienza maschile – vale a dire della coscienza umana *tout court*, dal momento che il maschile viene identificato, come sempre, con il *logos* e il femminile con la natura e l'istinto.

Non si tratta solo di influenza diretta di un autore sull'altro, ma del persistere di una delle idee più radicate nella cultura occidentale, quella che associa la donna alla natura materiale della realtà e l'uomo al suo principio formale e alla ragione astratta. La stessa etimologia lo rivela: in latino *materies* è evidentemente derivato da *mater* come *virtus* da *vir* – come a dire che alla femmina spetta la componente concreta dell'esperienza («das Leibesleben», «la vita del corpo», per esprimersi come Bachofen, che inevitabilmente include in esso anche l'esperienza *fisica* dell'eros), mentre l'identità maschile si realizza in ultima analisi nella sublimazione generalizzante.

A mio modo di vedere, è importante cercare di capire il perché di questa contrapposizione, cui sono state trovate nei secoli ingegnose giustificazioni teoriche che non hanno fatto altro che confermare il dato di partenza. La questione va impostata in modo diverso, a partire proprio dall'analisi della diffidenza pregiudiziale che *tutte* le teorie su maschile e femminile rivelano a proposito della donna. È chiaro infatti che tutte queste teorie sono portatrici di un punto di vista maschile, che cerca di riequilibrare a livello metadiscorsivo, con una subordinazione assiologica della donna all'uomo, lo scomodo dato di partenza di una possibile *prevalenza* del femminile.

È ciò che si può osservare già a proposito dei miti antichi imperniati su una figura di madre-amante: lungi dal costituire l'emergere di un punto di vista femminile sui generi, questi miti rivelano il disagio di un punto di vista maschile di fronte alla minaccia di un femminile che sia *soggetto* attivo di desiderio. La singolare frequenza di questi miti in Saffo (dato da cui parte lo studio di Stehle 1990) si può spiegare secondo me col fatto che essi sono fra i pochi dati tradizionali a offrire a un soggetto poetante femminile un ausilio per rappresentare il punto di vista della donna come soggetto di passione. Gli esiti negativi che questo desiderio ha nei vari miti sul maschio amato sono indizio, secondo me, dell'adattamento della dinamica originaria del desiderio a un contesto culturale espressione di un punto di vista in ultima analisi maschile. Nell'ordine normale delle cose, secon-

do questa visione, l’uomo desidera e la donna viene desiderata, l’uomo è *soggetto* attivo e la donna *oggetto* del desiderio amoroso. Le deviazioni da questo assetto, sopattutto quelle in cui il rapporto soggetto/oggetto sia invertito, vengono *ipso facto* rappresentate come deviazioni patologiche (blocco della crescita, morte precoce, impotenza, catalessi ecc.).

Il desiderio della madre-amante è perciò un vero e proprio fantasma negativo della cultura patriarcale dell’Occidente, dalle sue fasi più antiche fino al XX secolo. Per capire in che misura la madre-amante costituisca un’aberrazione e una minaccia allo stato normale delle cose, basterà il confronto con un altro fantasma (anch’esso maschile) con cui essa si può facilmente confondere, la cosiddetta *femme fatale*.

In apparenza sembra trattarsi dello stesso fenomeno, ma in realtà le differenze sono sostanziali: la *femme fatale* è infatti espressione di una dinamica in cui il soggetto desiderante è e rimane sempre e solo l’uomo. L’attitudine distruttiva della *femme fatale* viene presentata come un dato intrinseco della sua natura. È solo il desiderio attivo del maschio, nel suo trascinarlo verso l’occhio del ciclone, che permette a quell’attitudine di esplicarsi. La *femme fatale* è oggetto per eccellenza, perché il suo punto di vista rimane un noumeno inaccessibile: anche le sue rappresentazioni letterarie più analitiche e convincenti (penso alla Nana di Zola, alla Lulu dei drammi di Wedekind o alla Lola di Heinrich Mann – per fare solo i nomi più famosi: e si noti come i nomi siano sempre nomignoli vezzeggiativi, quasi interiezioni o nomi di animali domestici, che veicolano al tempo stesso l’idea della familiarità *fungibile* di queste figure) rinunciano a seguirne l’interiorità: essa è come una forza della natura, da cui ci si deve proteggere, altrimenti colpirà senza distinzioni. La *femme fatale* si può conoscere solo a partire dagli effetti che la sua vicinanza produce sugli uomini, ma il loro desiderio per lei è di fatto la sola pulsione psicologicamente articolata. La psicologia della donna viene spiegata in termini di civetteria e incostanza: la *femme fatale* è un *être de fuite*, cioè un essere la cui unica forma di attività è *sottrarsi* al desiderio altrui (come l’Albertine proustiana), o cedervi in modi e misura imprevedibili, come mostrano *ad abundantiam* Nana e le sue comari: è evidente che anche l’incostanza, come la civetteria, è solo un’etichetta di comodo con cui un punto di vista esterno ‘spiega’ una dinamica psichica di cui non riesce a individuare i principi generali. Dire ‘incostanza’ è come dire ‘caos’, limitarsi a denominare un insieme di cui si rinuncia a indovinare l’algoritmo. La *femme fatale* è dunque un non-soggetto, e come tale viene rappresentata sempre in focalizzazione *esterna*: si vede ciò che succede a chi muove verso di lei, ma non si ha mai accesso al *suo* punto di vista.

La madre-amante è invece portavoce di un desiderio femminile attivo. Un desiderio largamente censurato nella cultura occidentale, la cui precoce e sistematica erosione lascia emergere già nell'antichità solo sporadici relitti. Gli effetti distruttivi della madre-amante si collocano infatti in una fase anteriore rispetto alla *femme fatale*, in senso sia esistenziale che culturale: sul piano dell'ontogenesi, la madre-amante distrugge in quanto impedisce l'attuazione di potenzialità – come nel caso dei vari figli-amati chiusi in casse, grotte, forzieri e altri luoghi protetti. La *femme fatale* agisce invece su uomini fatti (per lo più anche *troppo* fatti), disgregando le attuazioni di quelle potenzialità, prima di tutte il patrimonio: in *Nana* di Zola viene rappresentata come *rara avis* la cocotte risparmiatrice Irma d'Anglars, che travasa i patrimoni degli amanti in un suo proprio, destinato a trasformarla in una vecchia temuta e riverita (p. 215); la regola, bene espressa dal comportamento di Nana, è invece che la ricchezza debba essere *annientata*, come da un fuoco che non lascia traccia. Il motivo è di simmetria nella contrapposizione: come la vita dell'uomo si è esplicata *progressivamente* in un'attività che ha trasformato il tempo in denaro, così l'azione *regressiva* della *femme fatale* è la distruzione di quel denaro, e con esso delle dinamiche su cui il maschio borghese fonda la sua identità. La *femme fatale* attacca, più in generale, i risultati di una vita di investimenti realizzati: oltre ai soldi, la carriera e la reputazione del soggetto maschile, come per l'impettito e censorio professore di lettere nel *Professor Unrat* di H. Mann, che il rovesciamento regressivo dell'amore per Lola priva proprio della base che lo legittimava in quanto soggetto di giudizio morale.

In senso culturale, la figura della madre-amante sembra precedere la *femme fatale*, nella misura in cui essa è ancora espressione di una soggettività femminile che in quest'ultima è invece completamente scomparsa. È come se a una prevalenza femminile preistorica, non necessariamente marcata in senso negativo, cominciasse a contrapporsi una visione maschile focalizzata sui *rischi* che il desiderio attivo femminile comporta per i suoi oggetti. La prevalenza femminile è ora marcata come pericolosa e regressiva, mentre il polo positivo si sposta verso una nozione di maschilità proiettata in avanti, verso azione e realizzazione sociale (lo vedremo meglio in 3.3). Solo quando il femminile sarà stato definitivamente compresso nel ruolo cosale che tradizionalmente gli riserva la cultura patriarcale, emergerà il tema così noto e ubiquo della *femme fatale*. In senso culturale, essa si può dunque interpretare come una forma di 'ritorno del represso' (Orlando 1972): rispetto alla madre-amante, la *femme fatale* è infatti il ritorno di un fantasma (cioè di un'ossessione fantasmatica maschile) di cui si continuano a osservare gli effetti anche quando la situazione iniziale non è più

riconoscibile. Il dato essenziale espunto da questa dinamica di repressione è il desiderio attivo femminile: la donna può ben essere demonizzata e rappresentata come una *femme fatale*, cioè come una forza distruttrice, a condizione che questa forza non si manifesti come un *soggetto* di desiderio, capace di rubare la scena a un maschile che si definisce in ultima analisi proprio per la sua capacità di desiderare. Se la donna deve distruggere, che distrugga pure, ma come un *oggetto* da desiderare benché pericoloso, e non come un *soggetto* concorrenziale e prevalente.

3.2 *Tradizione adonia e prevalenza femminile*

Per comprendere al meglio il mito di Adone e i suoi adattamenti culturali nel corso dei secoli è necessario dunque familiarizzarsi con le forme in cui si manifestano – più o meno terribili, più o meno demonizzate – situazioni di prevalenza del femminile sul maschile. In concreto, questa indagine può seguire percorsi complementari, a seconda che consideri la prevalenza femminile all'interno delle riscritture del mito di Venere e Adone (3.2.1) oppure, in prospettiva più ampia, che la inquadri come archetipo narrativo variamente attestato (3.2.2). Nel primo caso si può cercare di capire come i diversi contesti culturali delle riscritture del mito reagiscono al dato della prevalenza femminile strutturalmente inscritto negli amori di un mortale con la grande dea. Nell'altro si dovranno invece seguire le piste di archetipi narrativi più generali (se ne è già parlato in 1.2), che, in contesti anche molto lontani da questo mito, portano all'articolazione di strutture con esso intimamente solidali. In quest'ultima prospettiva, che a mio giudizio è di particolare interesse, benché di rado applicata agli studi di fortuna dell'antico, la comprensione del mito specifico è sorretta dalla comprensione del suo legame profondo con le costanti dell'immaginario. Il mito di Adone si potrà così considerare in prima istanza un caso particolare in cui viene declinata la struttura archetipica della madre-amante; adattato ai diversi contesti, esso potrà così rivelare la maggiore o minore permeabilità delle culture alle strutture profonde che in quel mito trovano espressione.

3.2.1 *Una questione di rango*

Una campionatura limitata ma rappresentativa potrà forse chiarire di quali forme di adattamento sia questione; basterà ad esempio illustrare brevemente come la disparità ontologica e metafisica fra la dea Venere e il mortale Adone venga risemantizzata nella cultura dell'*ancien régime*, in

modo affatto conforme all'episteme dominante, in primo luogo come disparità di rango. L'amore fra il ragazzo e la dea assume i tratti di un'unione asimmetrica per 'nascita': nell'*Adonis* di La Fontaine (1658), ad esempio, che pure ha ben altri spunti di interesse, la relazione con la dea adombra piuttosto chiaramente la *mésalliance* paventata da ogni sistema a ridotta mobilità sociale, e il rango della divinità, benché destinato a cedere di fronte alla maggiore potenza dell'Amore, è pur sempre sottolineato come un elemento di primaria importanza, come mostra la reazione di Adone alle parole con cui Venere gli dichiara il suo amore (vv. 88-95):

> «Le Ciel est ma patrie, et Paphos mon domaine:
> Je les quitte pour toi; vois si tu veux m'aimer.»
> Le transport d'Adonis ne se peut exprimer.
> «O dieux ! s'écria-t-il, n'est-ce point quelque songe?
> Puis-je embrasser l'erreur où ce discours me plonge?
> Charmante déité, vous dois-je ajouter foi?
> Quoi! vous quittez les cieux, et les quittez pour moi!
> Il me serait permis d'aimer une Immortelle!
>
> «Il cielo è la mia patria, e Pafo il mio dominio:
> Li abbandono per te; vedi se mi vuoi amare».
> Il trasporto di Adone non si può esprimere.
> «O numi! esclamò, starò forse sognando?
> Posso far mio l'errore verso cui mi sospingono queste parole?
> O divinità affascinante, devo prestarvi fede?
> Com'è possibile? Voi abbandonate il cielo, e lo fate per me!
> Mi sarebbe permesso amare un'Immortale!

Anche nel poema drammatico di Marcello Macedonio *Adone* (1614) la superiorità della donna, e la preziosità del suo sentimento, sono un bene *oggettivo* e in qualche modo consolano anche del male estremo («Misero Adon, ma fortunato intanto/ Che lo bagna il tuo pianto», p. 60). Un risvolto più diffuso del motivo risemantizza ad esempio come sdegno aristocratico la gelosia di Marte di fronte a un rivale intollerabilmente inferiore: nell'*Adone* di Paolo Vendramin (1640), ad esempio, Marte rinuncia a uno scontro diretto col ragazzo per non fargli troppo onore: «Ma non fia ver, che nascita sì ascosa,/ Sia degna d'una morte sì famosa», p. 145. In un dramma del 1673, addirittura, *Die Sinnreiche Liebe, Oder Der Glückseelige Adonis und Die Vergnügte Rosibella* di J. Ch. Hallmann, un *Pastorell* che si rifà appunto al profilo pastorale del nostro eroe (Virgilio, *Ecloghe* 10.18 *et formosus ovis ad flumina pavit Adonis*, «anche il bell'Adone portò al pascolo le pecore sulla riva dei fiumi»), l'ipogamia della coppia mitica

costituisce in partenza un dato a tal punto problematico da dar luogo a una variazione radicale: Venere non è più la partner di Adone ma lo favorisce benevola negli amori con Rosibella, un *Ersatz* metaforico della dea (Rosibella è infatti rappresentata come la più amabile fra le donne, metaforicamente legata alla rosa ecc.). Questa radicale variazione toglie il poeta dall'imbarazzo di dover rappresentare l'amore fra una divinità (omologa alla coppia imperiale cui il testo è dedicato) e una creatura umana come Adone (o qualsiasi altro *commoner*). Questo assetto trascura come irrilevante la regalità di Adone, su cui autori come dell'Anguillara, Marino o Ridolfi insistono invece moltissimo: anche se figlio di re, Adone è di fatto illegittimo, e comunque incommensurabile con il rango di una dea.

Un testo dove la disparità di rango ha cospicuo rilievo drammatico è una *tragédie à machines* del barocco francese, *Les amours de Vénus et d'Adonis* (1670). L'autore, Jean Donneau de Visé (1638-1710), si distinse in vita come novelliere erotico e commediografo, ma soprattutto come giornalista e critico letterario (di fatto oggi lo si trova storicamente interessante per il suo accanimento censorio contro Molière e Racine): nell'*Ingénu*, Voltaire ne definisce le pagine critiche «excréments de la littérature» «escrementi della letteratura» – giudizio che ha peraltro il limite di non pronunciarsi sugli scritti letterari (verso i quali sembra molto più indulgente Mélèse 1936). L'importanza storica di Donneau de Visé sta comunque proprio nel suo ruolo di fondatore (1672) e primo editore del *Mercure Galant*, un giornale letterario in cui i commenti delle novità poetiche e teatrali erano mescolati a pettegolezzi e cronache mondane (per uno studio sistematico cfr. Vincent 2005; il *Mercure Galant* riveste di fatto un ruolo cruciale nello sviluppo di un'estetica e di uno stile 'francesi' costanti e vivi ancora nel XX secolo). Donneau de Visé ha tutte le credenziali, insomma, per garantire l'assoluta conformità del suo Adone alle norme della galanteria di *âge classique*, che si rivolgono a entrambi i sessi ma che hanno in quello femminile il loro destinatario privilegiato.

Nella transmodalizzazione (Genette 1982, pp. 395 sgg.) che porta il mito narrato nelle *Metamorfosi* a rivestire forma drammatica, Donneau affronta il ben noto problema dell'eccessiva piattezza evenemenziale che affligge la vicenda adonia. La gelosia di Marte, come in molti casi, si rivela lo strumento ottimale per creare un qualche contrasto drammatico. Contrasto ulteriormente accresciuto da un personaggio non tradizionale, Chriseis, una ninfa infelicemente innamorata del protagonista che agisce come elemento disturbatore e con le sue calunnie orienta infine l'intrigo verso la sua tragica conclusione.

Accanto alle reazioni gelose, corredo tradizionale del mito di Adone, il testo fa leva a più livelli sulle tensioni originate dalla disparità di rango.

Anche nel breve argomento del dramma, ad esempio, pubblicato a sé nello stesso anno del libretto, le recriminazioni di Marte si concentrano curiosamente sull'insofferenza per il rango inferiore del rivale: «Mars […] se plaint tous les jours, de ce qu'elle aime un mortel» («Marte si lamenta ogni giorno del fatto che lei ami un mortale», p. 4); «Mars […] repond, qu'il se doit plaindre de Venus qui l'a quitté pour un mortel» («Marte risponde che non può fare a meno di lamentarsi di Venere, che l'ha lasciato per un mortale», p. 5). Anche qui viene articolata l'obiezione già espressa nel testo di Vendramin, che permette di conciliare l'odio di Marte con il dato tradizionale dell'incidente di caccia; il dio sdegnato preferisce infatti una vendetta congruente con il profilo sociale della vittima («Adonis eut pery trop noblement, s'il fut mort de sa main», «Adone sarebbe morto in modo troppo nobile, se fosse perito per mano sua», p. 11). Il ragazzo viene comunque rappresentato sicuro dei propri diritti amorosi, ma sempre impeccabilmente rispettoso del rivale divino: «Je sçay ce que je dois au grand Dieu de la guerre» («So quali sono i miei doveri di fronte al gran dio della guerra», p. 12). L'espressione «ce que je dois» («quali sono i miei doveri») è già in sé un emblema della cultura gerarchica dell'*ancien régime*: come il precetto arcaico del γνῶθι σαυτόν («Conosci te stesso»), che prima dell'interpretazione introspettiva di Socrate valeva soprattutto come principio di etica sociale ('Non dimenticare qual è la tua posizione nella società' – e, ovviamente, i doveri che ad essa si collegano…), così il 'conoscere i propri doveri nei confronti di qualcuno' equivale, nell'età classica francese, a un esplicito riconoscimento di inferiorità.[1]

1 Si potrebbe ricordare in proposito l'aneddoto, molto caro a Proust, che lo leggeva nei *Mémoires* di Saint-Simon, della risposta con cui il re Henri IV risolse il conflitto di precedenza creato dalla contemporanea apparizione alla sua porta di un principe del sangue e di un principe sovrano (vol. I, p. 666): «On n'avoit pas oublié encore comment le fameux Charles-Emmanuel, duc de Savoie, gendre de Philippe II, roi d'Espagne, et qui fit tant de figure en Europe, avoit vécu avec les princes du sang, ni le célèbre mot d'Henri IV là-dessus. Charles- Emmanuel l'étoit venu trouver à Lyon pour arrêter ses armes, après avoir séjourné longtemps à sa cour à Paris, dans l'espérance de le tromper sur la restitution du marquisat de Saluces. Il se trouva qu'un matin, venant au lever d'Henri IV, le prince de Condé et lui qui venoient par différents côtés, se rencontrèrent en même temps à la porte de la chambre où le roi s'habilloit. Ils s'arrêtèrent l'un pour l'autre: Henri IV, qui les vit, éleva la voix et dit au prince de Condé: «Passez, passez, mon neveu, M. de Savoie sait trop ce qu'il vous doit.» Le prince de Condé passa, et M. de Savoie tout de suite et sans difficulté après lui»; «Non era stato ancora dimenticato come il celebre Carlo-Emanuele, duca di Savoia, genero di Filippo II re di Spagna, e che fece tanto parlare di sé in tutta Europa, avesse vissuto insieme ai prìncipi del sangue, né la famosa battuta di Enrico IV in proposito. Carlo-Emanuele era

Le dinamiche legate al rango costituiscono di fatto il quadro più generale di lettura per il dramma di Donneau: il codice gerarchico è principio interiorizzato da tutti i personaggi come legge assoluta: dal punto di vista di Adonis, ad esempio, l'identità divina della partner è il tratto cruciale della relazione («J'aime et je suis aimé d'une grande Déesse», «Amo e sono riamato da una grande Dea», p. 4), un privilegio inaspettato ma definitivo: come si vedrà nell'atto IV (cito qui dalla sinossi, per ragioni di spazio), Chriseis «fait croire à ce jeune chasseur que Venus a renoüé avec Mars; elle veut lui persuader ensuitte qu'il ne doit pas aymer en lieu si haut: mais Adonis luy répond qu'apres avoir soupiré pour une Déesse il luy seroit honteux d'aymer en lieu plus bas» («fa credere al giovane cacciatore che Venere ha riallacciato con Marte; Chriseis vuole convincerlo poi che lui non deve amare qualcuno in posizione così elevata: ma Adone le risponde che dopo aver sospirato per una dea per lui sarebbe una vergogna amare qualcuno meno in alto», pp. 9-10). Non solo: in una prospettiva in ultima analisi puramente quantitativa, il rango e il sentimento che ad esso si collega sono direttamente proporzionali: «Un violent amour rarement se déguise;/ Et s'il est mal-aisé de bien cacher l'ardeur/ Qu'une simple Mortelle allume dans un Cœur,/ Jugez s'il est aisé de cacher sa tendresse,/ Lors qu'on aime, et qu'on est aimé d'une Déesse» («Un amore violento raramente si può mascherare; e se è difficile nascondere l'ardore che una semplice mortale accende in un cuore, figuratevi se è facile nascondere la propria tenerezza quando si ama e si è amati da una divinità», p. 22). L'erotologia del dramma è infatti sistematicamente focalizzata sui parametri oggettivi, e connette valore sociale e sentimento amoroso in modo del tutto consapevole. Lo rivela l'epistola dedicatoria a M. de Beringhen, in cui Donneau cita, a proposito della perfezione dei grandi eroi, due dei versi del dramma più espliciti in tal senso:

> Lors que l'on est dans ce rang, on se fait facilement aimer; et s'il m'estoit permis de citer des Vers de la Piece que je vous presente, je vous dirois,
> «Que s'il faut quelque temps pour aimer un Amant;
> Pour aimer un Héros, il ne faut qu'un moment».

---

venuto a trovarlo a Lione, dopo aver soggiornato a lungo alla corte di Parigi, per far cessare le ostilità da parte del re, sperando di ingannarlo circa la restituzione del marchesato di Saluzzo. Successe che un mattino, venendo al *lever* di Enrico IV, il principe di Condé e lui, che venivano da diverse direzioni, si incontrarono nello stesso tempo alla porta della camera dove il re si stava vestendo. Si fermarono ciascuno per far passare l'altro: Enrico IV, che li vide, alzò la voce e disse al principe di Condé: «Avanti, avanti, nipote, il duca di Savoia sa fin troppo bene quali sono i suoi doveri nei vostri confronti». Il principe passò, e il duca di Savoia subito dopo di lui, e senza fare difficoltà».

> Quando si è di tal rango, si viene amati facilmente; e se mi fosse permesso citare dei versi del dramma che vi sto presentando, vi direi
> «Che se serve del tempo per amare un amante
> Per amare un eroe, basta solo un istante».

Il punto è che il rango epitoma in un solo parametro (l'identità sociale) ogni possibile tratto di desiderabilità: bellezza, grazia, animo, ogni qualità personale è solo epifenomeno secondario dell'unico dato essenziale, la posizione. La stessa ninfa rivale di Vénus non può fare a meno di ritenere che nel rango sia contenuto tutto e solo ciò che basta a suscitare l'amore: «Une Nymphe estant plus qu'une simple Mortelle,/ Je pouvais esperer son cœur aussi bien qu'elle./ Aux Nymphes, comme aux dieux, on dresse des Autels,/ Et leur rang fut toûjours entre eux et les Mortels./ Adonis toutefois méprise ma tendresse,/ Parce qu'il est aimé d'une grande Déesse» («Essendo una ninfa superiore a una semplice mortale, potevo sperare quanto lei di poter avere il suo cuore. Alle ninfe, come agli dei, si edificano altari, e il loro rango fu sempre tra loro ed i mortali. Adone tuttavia disprezza i miei sentimenti, perché è amato da una grande dea», p. 2). Qui siamo lontanissimi non solo dalla nozione soggettiva dell'amore, com'è ovvio, ma anche dall'idea che qualità amorose e sociali siano parametri indipendenti, quando non antagonistici. Per Donneau, rappresentante emblematico della galanteria *ancien régime*, la qualità oggettiva (il rango) genera l'amore. Quest'idea sintetizza l'etica dell'amore galante: Adone resta passivo non tanto perché non ami Venere, ma perché non è più nemmeno rilevante se lui voglia o meno contraccambiare l'amore della dea. L'onore concessogli è tale che amore e dedizione supina germogliano automaticamente nel suo cuore: come dice in simile contesto un altro Adone *ancien régime*, il protagonista degli *Orti esperidi* di Metastasio (1721), «non ha il mio core/ *ricompensa* che basti a tanto amore./ Se il morir fosse mia pena,/ a colei che m'incatena/ offrirei l'alma ferita,/ E la vita per mercè» (p. 324, corsivo mio): la concessione dell'amore da parte della dea al semplice mortale è concepita come un'elargizione munifica, di fronte alla quale si reagisce cercando un 'valore' equivalente da dare in contraccambio («ricompensa»). La morte di Adone, che il mito tiene comunque in serbo per il giovinetto, acquista quindi nel nuovo contesto il significato di una «mercè», cioè di una paradossale simmetrizzazione della disparità fra gli amanti.

Ovviamente, è proprio la compattezza indiscussa del codice gerarchico nei personaggi di simili sistemi a impedire al testo di Donneau di acquisire rilievo drammatico. Solo in rari casi affiorano linee di condotta conflittuali fra la gerarchia sociale e altri sistemi di relazione – ad esempio il deside-

rio amoroso! – che conferiscono alla tragedia qualche spunto di interesse. Questo conflitto lascia emergere ad esempio un'aporia strutturale della galanteria *ancien régime*: se il rango è infatti la radice dell'amore (poiché a essere amata è la superiorità oggettiva) esso esige al tempo stesso deferenza e rispetto delle *bienséances* – atteggiamento tutt'altro che erotico, come ben si intuisce. Vénus lo sa e ne soffre, come ricorda una delle Grazie già nel prologo: «C'est en vain qu'Adonis seconde ses desirs;/ Elle ne peut estre contente;/ Nous la voyons languir tous les jours dans l'attente/ De recevoir encor de plus charmans plaisirs». («È invano che Adone asseconda i suoi desideri; lei non riesce a essere soddisfatta; tutti i giorni la vediamo languire nell'attesa di ottenere piaceri ancora più gradevoli»).

Dal canto suo, Adone è visibilmente imbarazzato dall'eccessiva libertà che il suo desiderio amoroso gli suggerirebbe: «Mon amour bien souvent me paroit temeraire» («Ben spesso il mio amore mi sembra temerario», p. 9). Imbarazzo non dissipato nemmeno da esplicite indicazioni della dea: «Je ne veux icy bas estre que ton Amante./ Mon rang met entre nous trop d'inegalité./ N'adore donc Vénus qu'en cette qualité;/ Pour elle seulement fais voir de la tendresse,/ Et tâche, si tu peux, d'oublier la Déesse» («Quaggiù voglio essere solo la tua amante; il mio rango mette fra noi troppa disparità. Adora dunque Venere soltanto come amante: solo per lei mostra il tuo affetto, e cerca, se puoi, di dimenticare la dea», p. 10). Ma per Adone passare la misura imposta dalle rispettive posizioni sembra un ostacolo insormontabile: «Lors qu'en simple Mortel, je la veux adorer,/ Elle blâme un respect qu'elle voit trop durer» («Quando la voglio adorare da semplice mortale, lei biasima un rispetto che le sembra durare troppo a lungo», p. 5). Poverino, partorito dalla fantasia di un giornalista mondano, questo Adonis non riesce proprio a concepire l'idea che la galanteria e l'amore non siano sinonimi, anche se la dea sembra volerlo aiutare suggerendoglielo a chiare lettere: «Mais de l'encens de toy, n'est pas ce que je veux:/ S'il plaist à la Déesse, il offence l'Amante» («Ma non è l'incenso che voglio da te: se piace alla dea, all'amante è sgradito», p. 10). Poco dopo la dea mentirà ancora, più convenzionale e accomodante: «Croy que malgré mon rang, je vy dessous tes loix,/ Et qu'éternellement je te seray fidelle» («Credi che nonostante il mio rango, vivo soggetta alle tue leggi, e che ti sarò fedele eternamente», p. 13). Insomma: non c'è modo di ottenere un trasporto amoroso spontaneo se non… su esplicita richiesta: «ADONIS Je… trop cruel respect! VENUS Emportez-vous, vous dis-je!/ Vénus vous le permet» («ADONIS Io… ah, rispetto crudele! VENUS Lasciatevi trasportare, vi dico! Venere ve lo permette», p. 53). Come si vede, si tratta di un *double bind* da manuale ('ti ordino di essere più spontaneo!'), in cui possiamo vedere una delle tradu-

zioni più gustose dell'aporia alla base della vicenda adonia. Il mito mette a fuoco infatti un possibile tratto *paradossale* intrinseco alla virilità: tradizionalmente, infatti, essa viene definita come attiva e dominante, capace di soggiogare la volontà femminile anche determinandone il desiderio. L'Adone di Donneau vede invece nella superiorità della dea una conferma del proprio valore seduttivo (sono così speciale da attrarre anche una dea) ma, *al tempo stesso*, del proprio irrimediabile svuotamento (di fronte a una donna superiore ogni spazio di manovra autonoma viene meno).

3.2 *La madre mostruosa*

Il secondo versante di questo approfondimento riguarda invece gli archetipi dell'immaginario in cui è possibile riconoscere i tratti delle dinamiche adonie pur in assenza di ogni contatto esplicito col mito. La distinzione non è peraltro così nitida: nel romanzo di Rachilde *Monsieur Vénus*, ad esempio (una sua analisi più articolata in 4.2.3), il significante del mito sopravvive nel titolo e, con sporadici richiami, anche nel testo, benché la vicenda, rispetto alle fonti letterarie più comuni, sembri completamente frutto di invenzione. Di fatto, l'originalità apparente della trama non fa altro che riproporre – a mio giudizio per involontaria poligenesi – alcuni aspetti profondi del mito inferibili solo da una fonte mitografica relativamente marginale (la *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro). Volendo creare una situazione originale *all'insegna* del mito di Venere e Adone, Rachilde finisce insomma per individuarne la struttura profonda (il desiderio della madre-amante, benché non accentuato da Ovidio e dai suoi eredi poetici) e farne il criptotesto strutturale del suo romanzo.

In termini di genealogia a corto raggio la storia di *Monsieur Vénus* sembrerebbe conforme allo stereotipo della *femme fatale*, già così caro alla letteratura del primo Ottocento. Ma, come abbiamo visto in 3.1, la *femme fatale* non è la categoria analitica più pertinente a un romanzo dove il desiderio attivo della protagonista è motore primario dell'azione. Piuttosto, la Raoule di *Monsieur Vénus* sembra dovere alcuni dei suoi tratti alla tradizione vampiresca inaugurata nel XIX secolo dal *Vampire* di J. W. Polidori (1819). Può essere interessante il meccanismo di spostamento per cui nell'immaginario dell'orrore la versione femminile del vampiro si specializza (a partire almeno da *Carmilla* di Sheridan Le Fanu, che esce nel 1872) in senso omosessuale, rivelandosi interessata al sangue di sole vittime femminili. A mio modo di vedere questo è un altro indizio dei tentativi di rimozione dell'inquietante fantasma del desiderio attivo femminile

proprio della madre-amante: come il profilo della *femme fatale* lascia alla donna la sua attitudine distruttiva, ma la priva di una soggettività attivamente espressa, così la donna-vampira, di cui non si può negare lo *Streben* infaticabile verso la distruzione delle vittime, viene analogamente 'normalizzata' da una specializzazione che le impedisce di nuocere agli uomini. Quelli che, in altri termini, potrebbero essere visti come fenomeni disparati, si rivelano invece coerenti strategie con cui l'immaginario maschile reagisce alla presenza perturbante della madre-amante. È importante soprattutto sottolineare come questa impostazione della questione permetta di risalire, dall'apprezzamento storico-culturale di un repertorio eterogeneo di fenomeni, a una sistematica strategia di rimozione leggibile – secondo le dinamiche psichiche cui Freud riconduce l'eziologia delle nevrosi – in termini essenzialmente *posizionali*. Se si parte infatti da una definizione della madre-amante come 'donna attiva pericolosa per l'uomo' è facile intuire come forme di negazione parziale conducano automaticamente alle alternative 'donna passiva pericolosa per l'uomo' (la *femme fatale*) e 'donna attiva pericolosa per la donna' (la vampira lesbica).

Erede del filone della donna vampira (e della vampira lesbica) è ad esempio la protagonista del popolare film *The Hunger* (Tony Scott, UK 1983), penosamente tradotto in Italia come *Miriam si sveglia a mezzanotte*, che si presta facilmente a essere ricondotto all'archetipo della madre-amante nella variante 'Aurora e Titono': Miriam (Catherine Deneuve), una creatura non umana vissuta già nell'antico Egitto come sacerdotessa, attraversa i secoli nutrendosi di sangue umano. Ad accompagnarla c'è John (David Bowie), un ragazzo che lei ha vampirizzato facendone il suo amante. L'uomo-vampiro non può però aspirare alla stessa eterna giovinezza, e dopo pochi secoli di splendore (poverino!) avvizzisce repentinamente, pur senza mai morire del tutto. Miriam allora, che lo ha già sostituito con Sarah, anche senza rinnegare l'amore per lui, lo ripone in una soffitta (elemento utero-bara) dove lo lascia a vegetare in eterno, semimummificato, insieme a tutti gli e le ex-amanti che ha avuto accanto nel corso dei millenni. La pluralità degli oggetti d'amore della Grande Dea, anche nel pop smaccato di taluni suoi avatar, in opposizione all'amore esclusivo che le tributa l'amante, viene spesso concettualizzata in termini di più o meno maliziosa gelosia: lo abbiamo visto nella chiusa dell'*Adonis* di Ronsard («Si tost qu'ell' le vit mort, Amour d'autre costé/ Luy a plustost que vent son regret emporté,/ Si qu'elle qui estoit n'aguères tant esprise/ D'Adonis, l'oublia, pour aimer un Anchise», «Non appena lei lo vide morto, Amore dall'altra parte/ Le porta via il rimpianto, più veloce del vento,/ Così che lei, che fino ad allora era tanto invaghita/ Di Adone, lo dimenticò per amare un Anchi-

se», vv. 359-362), lo si vede ancora nella *Belle Hélène* o nella «Burletta» di J. R. Planché (1832), dove Adonis così motiva il suo rifiuto alla proposta di matrimonio che gli viene dalla dea: «Besides, fair lady, I've a strange misgiving/ That you have got a lawful husband living./ And as a friend of mine says, "Dash the wig o' me,"/ Jove may indict us both, you know, for bigamy» («Inoltre, bella signora, ho uno strano presentimento, che voi abbiate un legittimo marito ancora in vita. E come dice un mio amico, "Mannaggia alla parrucca!": Giove può condannarci tutti e due per bigamia», p. 101). Dietro al sentimento di amore e amor proprio ferito si nasconde però una delle componenti psichiche essenziali negli amori di una madre-amante, e cioè il disagio della *creatura*, destinata a un'esistenza lineare finita, di fronte alla *natura*, ovvero alla matrice sovrapersonale e ciclicamente rinnovata che la madre-amante incarna simbolicamente. L'amato sa che la sua esperienza amorosa consiste in un flusso di energie senza ritorno, mentre la madre-amante è pronta, a ogni giro di giostra, a portare avanti con altri la sua esistenza senza posa rinnovata (come sottolinea la Venus shakespeariana: «Thou canst not see one wrinkle in my brow;/ Mine eyes are gray and bright and quick in turning:/ *My beauty as the spring doth yearly grow,*/ My flesh is soft and plump, my marrow burning», «Non puoi vedere una sola ruga sulla mia fronte, azzurri sono i miei occhi, e splendenti e vividi; *la mia bellezza, come la primavera, ogni anno si rinnovella*, tenera è la mia carne, e tondeggiante, ardente il mio midollo», vv. 139-142, trad. G. Baldini, corsivo mio).

L'orientamento patriarcale della cultura emerge in questo aspetto con particolare salienza: la situazione marcata, rispetto alla quale i testi propongono empatia, è quella in cui il partner maschile viene ridotto a oggetto fungibile del desiderio da una femmina dominante, mentre la situazione speculare (uomo soggetto che sostituisce a suo piacimento la partner con una più giovane) viene sempre presentata come la conferma di una regola 'naturale'. Se dunque un'amante matura dice al suo giovane amante di avergli preferito qualcun altro perché «è più giovane», questa può diventare la battuta culminante di un film;[2] nel caso speculare, questa è solo la banale prassi comune dell'uomo arrivato che attira con il suo 'carisma' o il successo sociale la bellezza acerba di un'amante giovincella. Non ci si stupisca, perciò, che la stilizzazione simbolica del conflitto tra l'individuo finito e la natura che si rinnova sia organizzata in modo tale da distribuire i ruoli di genere in modo da far convergere la solidarietà verso l'individuo

---

2 *Alfie*, di Charles Shyer, UK/USA 2004, remake del film omonimo di Lewis Gilbert, UK 1966, tratto dal dramma di Bill Naughton.

(che è ovvio presupporre in ogni essere umano) con un'empatia di genere totalmente ideologica. Se la natura è madre (o matrigna), e la materia (*materies*) reca anche nel nome la traccia del ruolo di genere che le attribuisce la cultura, questo non è solo perché l'esperienza biologica dice che si viene generati dal femminile, ma perché il conflitto natura/creatura deve essere tradotto in una dinamica (femminile/maschile) che si armonizzi *a priori* con le assiologie della cultura.

Su questa stessa linea, *De vierde man*, pregevole romanzo del nederlandese Gerard Reve (1981), ammirevolmente trasposto per lo schermo da Paul Verhoeven (*De vierde man*, NL, 1983), esplora appunto il tema della 'vedova nera', ossia della moglie cui muoiono prematuramente più mariti in successione. Anche qui non ci si può addentrare nell'analisi del testo, ma è significativo che la salvezza del protagonista, che ha sposato una triplice vedova tanto bella quanto (potenzialmente) pericolosa, passi attraverso l'unione (spirituale) con una donna celeste (la Vergine Maria della tradizione cattolica). La tensione fra moglie terrena e madre celeste corrisponde in senso lato alla duplicità delle unioni di Adone, in precario equilibrio tra forze uranie e ctonie. Il fatto che il protagonista sia omosessuale, inoltre, accentua la dimensione della prevalenza femminile, che si manifesta in un desiderio attivo e pericoloso a fronte di una virilità sostanzialmente passiva (come quella di tutti gli uomini amati dalla madre-amante).

La duplicità delle partner femminili (Inanna/Ereškigala; Afrodite/Persefone) è un dato strutturale del mito di Adone e razionalizza, opponendo un'amante buona (solare) a una cattiva (ctonia), il carattere duplice e ambiguo di un femminile prevalente e assertivo sul suo oggetto di desiderio (Jung 1938). Uno dei modi in cui l'immaginario cerca di razionalizzare questa disarmonia è la scissione della madre-amante in una coppia di figure femminili: una, più matura, negativa, cui il giovane riesce a fatica a sfuggire per unirsi alla giovane donna che egli ama 'veramente'. La maternità soverchiante dell'amante attiva e superiore per età viene connotata come relazione di potere, e contrapposta a una relazione di 'affinità naturale' con una coetanea, rispetto alla quale l'uomo riesce a configurare una più 'corretta' fisionomia di maschio-soggetto. Si noti peraltro che nella totalità dei casi l'amore con la 'vecchia' è il solo veramente trasgressivo, mentre l'amore con la giovane, che viene presentato come in opposizione a una qualche volontà forte, è di fatto un'affermazione dell'ordine sociale e della normalità in cui l'individuo è assorbito completamente nelle dinamiche a vantaggio del gruppo.

In termini storico-culturali questa dinamica costituisce altresì una variazione (al femminile) del contrasto amoroso fra padre e figlio, situazione

canonica del genere comico dall'epoca ellenistica in poi. Nella versione a generi invertiti, ovviamente, il polo negativo è incarnato da una donna matura, mentre il polo positivo è una donna non solo coetanea dell'eroe ma connotata dal conveniente profilo emozionale passivo. È importante precisare che questa trama non rappresenta solo una declinazione al femminile della commedia nuova, ma una vera e propria *correzione* volta a normalizzare il pericoloso profilo della madre-amante, che di per sé *si oppone* all'ordine sociale. Si pensi solo alla *Phèdre* di Racine, dove l'autore corregge l'ipotesto euripideo introducendo appunto un doppio 'positivo' della protagonista. La figura di Aricie permette al tempo stesso di rendere più familiare in senso 'comico' la vicenda (Hippolyte sfugge agli amori della matrigna ma ricerca quelli della ragazza) e di differenziare dalla femminilità intrinsecamente distruttiva della madre-amante Phèdre una femminilità positiva, cioè conforme al codice culturale (la vergine Aricie mite e capace di *rispondere* all'amore di Hippolyte).

Una straordinaria realizzazione di questa *Ur-Komödie* sulla madre-amante è nel capolavoro di Mike Nichols *The Graduate*.[3] La signora Robinson, matura ma piacente amica dei genitori di un protagonista giovane e inesperto, provvede a iniziarlo alla vita amorosa nel cruciale momento tra la fine degli studi e l'inizio della vita professionale. Il carattere dominante della donna trapela in ogni momento dal suo modo di determinare e condurre gli eventi, ma la regia lo sottolinea con folgoranti trovate semiotiche – a partire dalla surreale scena della piscina: è il ventunesimo compleanno di Benjamin, che suo padre chiama «boy» («ragazzo») correggendosi subito in «young man» («giovanotto», 19:40-44). Ciononostante, con giuliva insensibilità parentale, il padre obbliga Ben a indossare e provare nella piscina di casa, davanti a tutti gli invitati, la muta da sub che i genitori gli hanno regalato. La soggettiva di Benjamin Braddock dall'interno della muta, articolata in una breve serie di piani-sequenza, è fra le scene giustamente celebri nella storia del cinema: l'isolamento emozionale del personaggio viene tradotto in isolamento acustico (alle immagini che Ben continua a vedere attraverso il vetro della maschera corrisponde solo il suono del suo proprio respiro nel boccaglio) e la dimensione simbolicamente costrittiva dell'esperienza viene disambiguata come un tentativo di mantenere regressivamente il ragazzo in un'inevadibile condizione amniotica. Non a caso al primo tentativo di emersione dalla piscina sono proprio i genitori, che incom-

3 In italiano: *Il laureato* (Usa 1967); la splendida sceneggiatura, basata sul romanzo omonimo di Charles Webb, è di Calder Willingham e Buck Henry.

bono su di lui dal bordo, a risospingerlo decisamente sott'acqua, dove Ben finisce per sprofondare rassegnato, mentre la macchina da presa lo mostra, in uno zoom all'indietro, mentre diventa sempre più piccolo e lontano in una profondità azzurrina implausibilmente priva di confini. Su questo dissolvimento uterino si inserisce in voce off, in anticipo sulla scena successiva, il dialogo telefonico con la signora Robinson che si concluderà con il primo appuntamento in hotel. L'architettura del film, lungi dall'opporre le due situazioni, le presenta come sostanzialmente omologhe, a motivo della condizione oggettuale rivestita in entrambe dal ragazzo: dopo essere stato incluso nella guaina di una muta da sub e spinto sott'acqua dai genitori, Benjamin finisce nelle reti di una relazione sessualmente stimolante, ma in cui si sentirà analogamente intrappolato. Affinché il 'parto' simbolico possa compiersi e dare alla luce un maschio nella sua nuova identità di adulto, è necessario dunque che Ben assuma un ruolo emozionalmente *attivo*. La cosa gli riesce con la figlia della signora Robinson, una creatura giovane e conforme alla passività prevista dal suo ruolo sociale. Non a caso la ragazza accetta senza resistere prima il matrimonio gradito ai suoi, e poi il 'salvataggio' da parte del giovane Braddock. Rapendola dalla chiesa, dall'altare stesso dove sta per essere celebrato il matrimonio di lei, Benjamin mostra così di aver finalmente diritto a essere considerato un maschio adulto, uno, cioè, capace di rapire la sua Sabina.

Un confronto intertestuale ci aiuta a capire quanto diversamente possa declinarsi uno stesso archetipo narrativo, a seconda dell'assetto assiologico privilegiato nel testo. In *Zuckerbaby* (BRD, 1985), bellissimo film del cineasta tedesco Percy Adlon, l'impianto narrativo riposa su una struttura non diversa da quella di *The Graduate*: un oggetto maschile del desiderio viene travolto dall'offerta erotico-amorosa di una femminilità sovraordinata, che poi dà luogo a un conflitto con un'altra figura femminile. In questo caso la trentottenne Marianne (interpretata da una sovrabbondante e callipigia Marianne Sägebrecht), impiegata in un'impresa di pompe funebri, si innamora di uno sconosciuto conducente di metrò, e con una strategia seduttiva basata sull'attenzione focalizzata e disponibile riesce a sottrarlo alla moglie giovane e bella, ma fredda e egoista. La storia resiste finché la donna giovane non si rende conto dell'infedeltà del marito e se lo riprende, portandoselo a casa come l'oggetto che lui è sempre stato. Rispetto a *The Graduate*, che empatizza con il punto di vista del soggetto maschile in formazione, *Zuckerbaby* sceglie di privilegiare il punto di vista della madre-amante: Percy Adlon, che anche altrove (ad esempio in *Out of Rosenheim*, BRD, 1988) attribuisce a figure femminili non convenzionali una peculia-

re capacità di riparazione e di cura, rappresenta qui la madre-amante non come uno spauracchio distruttivo, ma come un'artefice di appagamento edenico. A opporsi nel testo sono la femminilità connotativamente 'materna' dell'amante, che include l'oggetto d'amore in una situazione di felicità totalmente regressiva e solipsistica, e quella della moglie, di età e bellezza molto più desiderabili in termini sociali, ma incompatibile con la felicità privata del marito.

La variazione più toccante dell'archetipo 'madre-amante' nella sua versione positiva è però sicuramente quella attestata in un altro capolavoro della cinematografia americana, *Harold and Maude* di Hal Ashby (USA, 1971). Qui la relazione amorosa si instaura tra un ragazzo sedicenne ossessionato dalla morte e una donna quasi ottantenne, che nel corso della vicenda si rivela l'unico interlocutore dell'adolescente capace di stimolarne la crescita interiore e l'attaccamento alla vita. L'apparente squilibrio della relazione, in cui la donna dispone di un bagaglio incomparabilmente maggiore di esperienza e di determinazione, si risolve peraltro in una dinamica amorosa transitiva, ben lontana dal sequestro esistenziale messo in opera dalla madre-amante nei confronti del figlio. Come si vede, si tratta di un'atipica madre-amante 'generosa', ovvero capace di coltivare, nell'ambito del ben noto rapporto asimmetrico e ipogamico, le potenzialità di sviluppo in ultima analisi anche individuale del figlio-amato. Elemento di non scarsa importanza è la fine di Maud, che dopo aver cambiato la vita del ragazzo tiene fede alla sua promessa con se stessa di porre fine volontariamente alla propria vita al compimento degli ottant'anni – nonostante la presenza imprevista di un ragazzo che la ama. La fisionomia 'invertita' di questa madre-amante consente di apprezzare ancor meglio le caratteristiche dell'archetipo: affinché l'opera buona e produttiva della madre-amante abbia seguito, infatti, lei stessa deve uscire di scena, lasciando al figlio-amato lo spazio per portare a compimento le proprie potenzialità esistenziali. Mi sembra significativo che il figlio-amato non abbia alcun sollievo nell'essere lasciato 'libero' dalla madre-amante: la possibilità di svilupparsi è un dato positivo per la cultura, ma per l'individuo esso comporta comunque una dimensione di costrizione e di rinuncia.

Ancora un accenno, infine, alla letteratura popolare: l'archetipo della madre-amante, che dà essa stessa la vita al bambino che sarà poi il suo sposo, è infatti a tal punto radicato nell'immaginario collettivo che lo si ritrova ovviamente anche nel folkore. Un esempio interessante è offerto da una fiaba popolare calabrese, *Il reuccio fatto a mano*, inclusa da Italo Calvino nella sua raccolta di *Fiabe italiane*. L'avvio della vicenda è ormai per i lettori di questo saggio di totale trasparenza (p. 567):

Una volta c’era un Re, sua moglie era morta, gli aveva lasciato una figlia. Questa figlia era in età da marito, e la chiedevano figli di re, di marchesi, di conti, ma lei rifiutava tutti.

Il padre la chiamò e le disse: – Figlia mia, perché non ti vuoi maritare?

– Papà, – lei rispose, – se volete che mi mariti, datemi un cantàro di farina, un cantàro di zucchero, che il fidanzato voglio farmelo io con le mie mani.

Il Re si strinse nelle spalle e disse: – Ebbene, li avrai –. Le diede lo zucchero e la farina; la figlia si chiuse in camera con una madia e uno staccio e si mise a setacciare. Sei mesi stette a setacciare, sei mesi a impastare; quando l’ebbe impastato, non le piacque com’era venuto e lo disfece. La seconda volta finalmente le venne come lo voleva lei; e per naso gli mise un peperone. Lo mise in piedi in una nicchia, chiamò suo padre e gli disse: – Papà, papà, ecco il mio fidanzato! Si chiama Re Pipi.

Il padre lo vide, lo esaminò da tutte le parti e gli piacque. – È bello, ma non parla!

Lei gli rispose: – Aspetta, a suo tempo parlerà.

Tutti i giorni la figlia del Re andava da Re Pipi nella nicchia, e gli diceva:

Re Pipi fatto a mano,
Senza penna e calamaro,
Sei mesi a setacciarti,
Sei mesi ad impastarti,
Sei mesi per spastarti,
Sei mesi per rifarti,
Sei mesi alla nicchiola
E ti viene la parola!

E per sei mesi, la ragazza continuò a cantargli questa canzoncina. Alla fine del sesto mese, Re Pipi cominciò a parlare.

La connotazione uterina della «nicchiola» non ha bisogno di ulteriori chiarimenti; lo stesso per il «peperone», in calabrese «pipi» (p. 567 n. 2), che è simbolo di una fallicità addomesticata dalla donna, capace di procurarsela con le proprie mani, in un regime di analogia rispetto ai frutti prodotti dalla ‘madre terra’ (la «farina»), da cui appunto viene tratto Re Pipi. I rapporti con l’Adone dello pseudo-Apollodoro, per quanto remoti a prima vista, si fanno peraltro più evidenti nel resto della storia, in cui Re Pipi è sottratto alla sua madre-amante da una rivale, che glielo ruba una volta che una folata di vento solleva il reuccio fatto a mano (nonostante i due cantàri di ingredienti, un peso di circa 160 kg, Re Pipi rimane comunque un giocattolo esile e volatile): la «Turca-Cane […] allargò in aria il suo mantello e lo prese al volo» (p. 568; ancora un gesto evidentemente inclusivo). La Turca-Cane si può leggere come figura ctonia, a partire dal nome, che la demonizza sia come infedele che come animale (nella tradizione ellenica

il cane è precipuamente infero). Il suo palazzo si trova in un altrove al di là della foresta, e accanto ad esso la fiaba menziona solo un «carcere» (p. 569), i cui abitanti salveranno alla fine Re Pipi per evidente solidarietà di categoria (p. 570). È assai presumibile, in un luogo dove esistono solo la casa della Turca-Cane e quella dei carcerati, che questi ultimi siano prigionieri della donna, che conferma così la sua natura di 'collezionista' (di amanti defunzionalizzati o di semplici anime morte, come Circe, Persefone o Miriam in *The Hunger*). Non è casuale, del resto, che la fiaba appartenga a un ambito mediterraneo-magnogreco, essendo attestata, secondo la nota di Calvino (p. 862), solo nel *Pentamerone* di Basile, 5.3, e nelle tradizioni orali di Abruzzi, Calabria e Sicilia: in essa riemergono con ogni probabilità motivi del folklore e del mito antico come la rivalità fra madre celeste e madre ctonia per lo stesso figlio-amato.

3.3 *L'eroe nel giardino*

Le coordinate generali tracciate finora ci permettono a questo punto di inquadrare nella giusta prospettiva un aspetto essenziale del mito di Adone e della sua tradizione, ovvero la collocazione degli amori con la dea in un luogo di delizie secluso dal consorzio civile. Questa situazione, vedremo, è cruciale per comprendere la dinamica di emozioni e potere riconoscibile in generale nel mito di Venere e Adone, oltre che in alcune delle sue riscritture più significative (Shakespeare e Marino *in primis*). Cercheremo perciò di illustrare questa dinamica in termini di dialettica dei generi, a partire cioè da alcuni spunti di contrapposizione fra maschile e femminile, e, in misura minore ma non per questo meno rilevante, fra individuo e società.

Anche in questo caso si tratterà di seguire le trasformazioni di un archetipo narrativo di cui il mito di Venere e Adone non rappresenta che un caso particolare. I documenti letterari più antichi si trovano nell'*Odissea*, dove il protagonista ha a che fare per almeno due volte con figure di femminilità prevalente (scelgo qui di non considerare l'episodio, per molti versi omologo, delle Sirene, *Odissea* 12.167 sgg.). La prima è l'incontro con Circe, maga sovrumana figlia del Sole (10.138), sulla quale l'eroe avrà la meglio solo grazie all'aiuto degli dei (di Hermes in particolare: 10.277 sgg.). Di Circe ci interessa, per il nostro discorso, la collocazione extrasociale, nell'isola remotissima di Eea, dove la dea ha modo di esercitare il suo potere disumanizzante trasformando in animali gli uomini che si fidano di lei (10.212-213; 235-240) al punto da far loro dimenticare «la patria» (10.236). L'animalità conseguenza dell'eros è, nella logica dell'immagi-

nario poetico, la presa alla lettera di un'uscita metaforica dal consorzio umano: si smette di essere uomini (per la morale comune in senso metaforico, con Circe, appunto, alla lettera) quando si cede a una promessa di piacere fine a se stesso dimenticando l'essenza della propria natura; in cosa consista l'ideale di questa natura lo capiremo analizzando altri esempi più recenti. In termini generali, l'appagamento erotico viene comunque opposto all'umanità in quanto esperienza autoreferenziale incompatibile con la funzionalità dell'individuo al gruppo di appartenenza (sul tema oltre, 3.4). A differenza dei suoi compagni già trasformati in animali, Odisseo è destinato ad accumulare conoscenze eccezionali (e ammaestramenti a tutto tondo per il lettore), e conosce dunque per suggerimento di Hermes l'antidoto (una richiesta di giuramento solenne) che gli permetterà di *cedere* alle profferte erotiche della dea senza che per lui si compia l'uscita dall'umanità – un po' come in seguito l'essere legato al palo dai compagni con le orecchie tappate gli permetterà di udire il canto delle Sirene senza rimetterci la pelle (12.173-179). Ma le sue parole a Circe restano per noi del massimo interesse, giacché postulano una connessione diretta, in termini di azione magica, fra l'unione sessuale con la dea e l'illanguidimento virile che abbiamo visto comparire immancabile nei miti di ipogamia femminile considerati finora (v. sopra, 2.2.1):

> "ὦ Κίρκη, πῶς γάρ με κέλῃ σοὶ ἤπιον εἶναι,
> ἥ μοι σῦς μὲν ἔθηκας ἐνὶ μεγάροισιν ἑταίρους,
> αὐτὸν δ' ἐνθάδ' ἔχουσα δολοφρονέουσα κελεύεις
> ἐς θάλαμόν τ' ἰέναι καὶ σῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς,
> ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήῃς.
> οὐδ' ἂν ἐγώ γ' ἐθέλοιμι τεῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς,
> εἰ μή μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὅρκον ὀμόσσαι,
> μή τί μοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο".
>
> "Circe, come puoi invitarmi a fare la pace
> dopo aver trasformato in porci i miei compagni,
> e adesso con inganno mi inviti
> a venire a letto e a unirmi a te nell'amore
> per denudarmi e rendermi vile e fiacco.
> Io non entrerò mai nel tuo letto
> se non vorrai, dea, prestarmi il giuramento solenne
> che non tramerai contro di me nessun'altra sciagura".
> (10.337-344, trad. di G. Paduano)

Il secondo incontro di Odisseo con una figura femminile più potente è invece l'episodio degli amori con la ninfa Calipso (di cui già in parte

sopra, 2.2.1), in apparenza tanto diversa da Circe quanto può esserlo una benefattrice rispetto a un'assassina. Le due figure, in realtà, sono del tutto omogenee: come Calipso anche Circe, secondo il resoconto di Odisseo, è spinta dal «desiderio che lui fosse il suo sposo» (λιλαιομένη πόσιν εἶναι, 9.31). Le due dee incarnano *nel loro insieme* i pericoli del femminile soverchiante, di cui articolano le ambiguità in direzioni opposte ma complementari – urania Circe, figlia del Sole, nata insieme a Eeta e Pasifae nella terra del Caucaso, all'estremo Oriente del mondo noto ai Greci più antichi, e vivente nell'isola di Eea, «dove sono la casa e le danze di Aurora del mattino e il levarsi del Sole» (ὅθι τ' 'Ηοῦς ἠριγενείης/ οἰκία καὶ χοροί εἰσι καὶ ἀντολαὶ 'Ηελίοιο, 12.4-5); ctonia Calipso, figlia del titano Atlante (7.245), la montagna che sostiene la volta celeste, e come lui collocata in quell'Occidente estremo dove il sole conclude la sua corsa. Calipso non solo vive in una «grotta cava» (ἐν σπέεσι, 1.15), una «grande spelonca» (μέγα σπέος, 5.57), ma rivela già nel nome la propria inclinazione a includere e nascondere (καλύπτω), per tacere della sua connotazione funeraria (l'espressione καλύπτω τάφῳ, attestata in Euripide, *Elettra* 1277; Sofocle, *Antigone* 28, – o ταφῇ, come in Alcifrone, *Lettere* 1.10.5 – è perifrasi poetica per 'seppellire'). Insieme, Circe e Calipso corrispondono dunque alla ben nota polarità Afrodite/Persefone: la distruzione erotica di Circe non è che una versione estremizzata dell'affetto, di per sé pericoloso, che proviene dalla madre-amante; un sentimento che non distrugge lacerando, ma illanguidendo le forze, e impedendo che l'individualità dell'oggetto d'amore si sviluppi come soggettività autonoma. Il fatto dunque che Calipso non voglia distruggere l'eroe, ma al contrario renderlo «immortale e perpetuamente immune dalla vecchiaia» (θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα, 5.136, trad. G. Paduano), non è altro che l'impulso protettivo di una madre-amante, che asserisce il suo desiderio per un oggetto d'amore conculcandone la personalità (τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,/ νύμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων/ ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι, «[Odisseo], che desiderava il ritorno e la sua donna,/ lo tratteneva la ninfa Calipso, illustre dea,/ in una grotta cava, volendolo per marito», 1.13-15).

Il desiderio assertivo e inclusivo della madre-amante è associato già nel mito di Calipso a un contesto di totale isolamento (lo stesso dio Hermes, viaggiatore per vocazione, rimarca con disappunto la collocazione estrema dell'isola Ogigia, 5.100-102). A questo si aggiunge la caratterizzazione amena del luogo: intorno alla grotta di Calipso ci sono boschi, vigneti e prati fioriti meravigliosi anche per uno sguardo divino (ἔνθα κ' ἔπειτα καὶ ἀθάνατός περ ἐπελθὼν/ θηήσαιτο ἰδὼν καὶ τερφθείη φρεσὶν

ἦσιν, «anche un dio, là venuto,/ doveva ammirarli e allietarsi nel cuore», 5.73-74). Soprattutto, al centro del giardino c'è l'acqua (κρῆναι δ' ἑξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῷ,/ πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη, «Quattro/ fonti di acqua limpida sgorgavano in fila,/ l'una accanto all'altra, ma dirette in parti opposte», 5.70-71): tutti elementi che accentuano, oltre alla connotazione femminile del rigoglio naturale (secondo la teoria freudiana del simbolismo onirico, il giardino fiorito è un chiaro traslato della femminilità: Freud 1915-1917, p. 144), la dimensione cosmica di questo spazio privilegiato. I quattro ruscelli che sgorgano in direzioni diverse determinano infatti una sorta di divisione in quadranti pari a quella che segmenta il cielo e la terra, e stanno a significare la *totalità* esclusiva di questo spazio (non a caso anche il paradiso della tradizione ebraica è solcato da quattro fiumi in diverse direzioni). La vita come paredro della dea, dunque, anche se resa eterna dall'immortalità ricevuta in dono, implica il confino in un mondo totalizzante e irrelato a ogni altro e, inevitabilmente, la perpetua esclusione da qualsiasi rete sociale entro cui realizzare invece le proprie potenzialità di soggetto. Il rapporto di fusionalità con la madre-amante è insomma *totalizzante*, e incompatibile con altri piani dell'esperienza; la natura costrittiva dell'amore di Calipso è del resto ben esplicita nel testo, che così descrive il destinatario di quel sentimento (5.151-158, trad. Paduano):

> οὐδέ ποτ' ὄσσε
> δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν
> νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἥνδανε νύμφη.
> ἀλλ' ἦ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκῃ
> ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ·
> ἤματα δ' ἂμ πέτρῃσι καὶ ἠϊόνεσσι καθίζων
> δάκρυσι καὶ στοναχῇσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων
> πόντον ἐπ, ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.
> i suoi occhi
> non erano mai senza lacrime, consumava la vita
> sospirando il ritorno, più non gli piaceva la ninfa.
> Di notte giaceva assieme a lei, anche per forza, nella
> grotta cava – lui non avrebbe voluto, ma lei voleva –
> di giorno stava seduto sugli scogli e sulla spiaggia,
> straziandosi il cuore in lacrime e gemiti,
> e mentre piangeva guardava il mare infecondo.

Sia Circe che Calipso, perciò, *disumanizzano* l'uomo che ha rapporto con loro, anche se ciò avviene in forme a dir poco assai diverse. Ma è chiaro che una trasformazione in porco o in dio, a seconda del più o meno forte

moralismo del contesto, si basa sulla negazione di un identico valore: un'esistenza attiva e pienamente funzionale nel quadro di un gruppo sociale umano. Questa contrapposizione fra valori 'umani' e 'disumani' è intrinseca a tutte le culture, anche se non tutte la declinano nello stesso modo. Nella visione del mondo dell'*Odissea*, comunque, emerge già con chiarezza quell'assiologia patriarcale destinata a millenni di indiscussa prevalenza – interrotta per la prima volta forse solo dalla contestazione studentesca degli anni Sessanta del XX secolo e dalla cultura hippy a essa collegata. In quel sistema di valori la soggettività attiva maschile si oppone a una femminilità strutturalmente destinata a ruoli di subordinazione o di scambio sociale. Lo rivela il precoce dissenso di Calipso, che reagisce alla decisione divina di liberare Odisseo con un'interessante recriminazione (5.118-130):

> "σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων,
> οἵ τε θεαῖσ' ἀγάασθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι
> ἀμφαδίην, ἤν τίς τε φίλον ποιήσετ' ἀκοίτην.
> ὣς μὲν ὅτ' 'Ωρίων' ἕλετο ῥοδοδάκτυλος 'Ηώς,
> τόφρα οἱ ἠγάασθε θεοὶ ῥεῖα ζώοντες,
> ἕως μιν ἐν 'Ορτυγίῃ χρυσόθρονος Ἄρτεμις ἁγνὴ
> οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιχομένη κατέπεφνεν.
> ὣς δ' ὁπότ' 'Ιασίωνι ἐϋπλόκαμος Δημήτηρ,
> ᾧ θυμῷ εἴξασα, μίγη φιλότητι καὶ εὐνῇ
> νειῷ ἔνι τριπόλῳ· οὐδὲ δὴν ἦεν ἄπυστος
> Ζεύς, ὅς μιν κατέπεφνε βαλὼν ἀργῆτι κεραυνῷ.
> ὣς δ' αὖ νῦν μοι ἄγασθε, θεοί, βροτὸν ἄνδρα παρεῖναι
> τὸν μὲν ἐγὼν ἐσάωσα περὶ τρόπιος βεβαῶτα."

> "Siete crudeli, voi dei, più di tutti invidiosi,
> e gelosi che le dee stiano insieme con uomini
> apertamente, se qualcuna ne fa il suo compagno.
> Così, quando l'Aurora dalle dita di rosa si scelse
> Orione, voi v'irritaste, dei dalla facile vita,
> finché in Ortigia la casta Artemide dal trono d'oro
> venne a ucciderlo con le sue frecce miti.
> O come quando Demetra dai bei capelli, cedendo
> al suo desiderio, si unì nell'amore a Iasione su un campo
> arato tre volte, ma Zeus non ne rimase per molto all'oscuro,
> e lo uccise scagliando la lucida folgore.
> Così anche con me, dei, siete gelosi che ci sia un uomo,
> che io ho salvato quando vagava aggrappato alla chiglia".

Il controllo censorio degli dei, veicolato dalle frecce di una dea «casta» come Artemide o dallo strumento del controllo cosmico, la «folgore» di

Zeus, ha per ambito privilegiato di applicazione (Foucault *docet*) la sfera della sessualità. In particolare, viene colpito il desiderio femminile in una forma che a prima vista non sembra distinta da una generica impudicizia. Ma sia Aurora che Demetra sono punite di fatto *per la loro conformità al profilo di madre-amante*, quello potenzialmente più pericoloso per l'ordine patriarcale. Entrambe le dee si uniscono infatti ipogamicamente a maschi inferiori (sia Orione che Iasione sono mortali, come si vede), e lo fanno di propria iniziativa (Aurora «si scelse», ἕλετο, Orione, mentre Demetra «cede[…]/ al suo desiderio», ᾧ θυμῷ εἴξασα). Questi versi dell'*Odissea* ci aiutano quindi a capire come la demonizzazione della madre-amante in quanto causa di illanguidimento e di perdita della virilità sia solo una delle forme in cui si manifesta la reazione patriarcale contro i rischi impliciti in una dominanza femminile massimamente visibile nel controllo dell'esperienza amorosa.

Nella poesia epica del Rinascimento la stessa duplicità della dominanza femminile dell'*Odissea* si può discernere in due celebri episodi di segregazione amorosa di un eroe: la seduzione di Ruggero nel castello indiano della maga Alcina (L. Ariosto, *Orlando furioso*, c. 7) e gli amori di Rinaldo e Armida nel giardino edenico in vetta all'isola Fortunata (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cc. 14-16). La rappresentazione moralistica del temporaneo cedimento sensuale di un eroe è dato diffuso, ma le figure di Alcina e Armida sembrano, nella loro diversità, riprodurre proprio la diade odissiaca Circe-Calipso: Alcina infatti (che è una vecchia ripugnante imbellita solo per arti di magia) ama, come Circe, solo per inganno e seduce col preciso intento di distruggere (la tecnica di disumanizzazione e il magazzino delle vittime obsolete cambiano coi tempi: gli amanti che le vengono a noia, come si apprende dalla voce di Astolfo mutato in mirto, vengono tacitati con una metamorfosi vegetale: 6.51). Armida invece, che è maga sì, ma giovane e bella senza artificio, sviluppa per Rinaldo un amore anch'esso sincero, che la spinge a seguire le orme di Calipso e a segregare l'eroe nell'estremo Occidente, in una condizione protetta e felice ma del tutto incompatibile con ogni possibile ruolo sociale.

I legami di questa situazione narrativa col mito di Venere e Adone sono indiretti e profondi, ma trapelano anche da indizi più immediati: in Ariosto, a Ruggero si rimprovera ad esempio di sembrare, nel suo abbigliamento cortigiano, «l'Adone o l'Atide di Alcina» (7.57.8; per l'associazione di Adone con Attis si veda sopra, 2.3). In Tasso la consonanza strutturale con la situazione adonia è anche più stretta: di Armida è infatti palese la connotazione venerea, a cominciare dal cinto in cui la maga racchiude i principi della seduzione (elencati nella bellissima stanza 16.25), e che è chiara-

mente esemplato sul *kestós*, attributo principe di Afrodite (*Iliade*, 14.214-217), che non a caso Armida «né pur nuda ha di lasciar costume» (16.24.6). Questa fascia pettorale è a tal punto inerente alle prerogative della dea che basta farsela prestare per suscitare desiderio irrefrenabile (comme appunto nell'episodio di Era e Zeus nel c. 14 dell'*Iliade*).

Quanto Tasso fosse consapevole delle interferenze fra gli amori di Rinaldo e Armida e quelli di Venere e Adone, e, soprattutto, in che termini inquadrasse la dinamica adonia, è rivelato da un particolare non evidente nel testo, ma recuperabile dalla corrispondenza del poeta (e valorizzato da Residori 2004, pp. 368 sgg.): nelle letture preliminari alla redazione della *Conquistata*, allo scopo di meglio definire l'atmosfera dell'episodio di Armida, Tasso si procura il trattatello *De dea Syria*. Il lettore paziente ricorderà che in quest'operetta di Luciano di Samosata (II sec. d.C.) è appunto questione del mito e del rito di Adone quale esso veniva tradizionalmente celebrato nell'antica città fenicia di Biblo. Tasso stesso pensava dunque agli amori di Rinaldo come a una variante dell'esperienza adonia; non per niente egli accentua la connotazione adolescenziale del personaggio (1.58-60), nel cui profilo complessivamente parsifaliano (come Parsifal, Rinaldo è il ragazzo acerbo e ingenuo destinato al trionfo e al rinnovamento della regalità: per i riferimenti analitici si veda, oltre, la fine di questo stesso paragrafo) la bellezza adonia integra in senso amoroso una precocissima virtù guerriera («Se 'l miri fulminar ne l'arme avolto,/ Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto», 1.58.7-8).

Armida si presenta quindi come una femmina dominatrice a tutto tondo, che sintetizza in un unico personaggio aspetti complementari della femminilità soverchiante altrove associati a figure anche molto disparate: da un lato essa è infatti, come Circe, una seduttrice-ingannatrice (a farla dolosamente penetrare nel campo cristiano è il proposito di sedurne, in senso figurato e letterale, i guerrieri più valenti e imprigionarli così nel suo castello sull'Oronte, 4.27 sgg.), nonché fautrice di un esplicito e cinico edonismo (in particolare nella sirenica esaltazione del piacere con cui assopisce Rinaldo, 14.62-64). Dall'altro lato, però, l'improvviso amore per Rinaldo la induce a un radicale cambiamento, e ne modifica il profilo nella direzione inclusivo-protettiva tipica della madre-amante. Armida eredita così tratti di Calipso (l'isola, il giardino edenico) e di Venere (l'amore corrisposto per un adolescente), matrici mitiche di una condizione in cui la dominanza femminile sull'eroe non rinuncia a una complessiva autenticità emozionale. Questo è del resto l'aspetto più specifico della poetica di Tasso, che riesce a creare le condizioni di un'esperienza amorosa 'sincera' anche in una situazione archetipicamente fondata sulla mistificazione – siamo agli

antipodi del *Furioso*, dove invece anche l'amore 'vero' non è mai esente dal complessivo filtro di ironia della voce narrante, e dove infatti il desiderio di Alcina è solo sapiente calcolo di civetteria (basti pensare ai tormenti dell'attesa deliziosamente descritti in 7.24-25).

Proprio l'autenticità dell'amore di Armida per Rinaldo (e quello di lui per lei) ci permette di approfondire il nostro discorso mettendo a fuoco le modalità della contrapposizione tra femminilità dominante e maschilità eroica, da cui dipende in ultima analisi la 'fobia' patriarcale nei confronti della madre-amante. Armida, in altre parole, nuoce a Rinaldo non per sua intenzione, ma in base a una valutazione moralistica *esterna* alla coppia amorosa. Trattandosi di un costrutto 'ideologico', volto cioè a tutelare lo *status quo* da possibili sovvertimenti, è essenziale apprezzare la geografia degli ideali e dei valori coinvolti, e il conseguente ispessimento poetico del testo, che con straziante tensione articola la dialettica fra errore amoroso e norma morale privilegiando la seconda sul piano razionale-argomentativo e la prima su quello espressivo.

Questa tensione permea l'episodio e si lascia cogliere ad esempio nell'indecidibile polisemia delle esortazioni al piacere, straordinariamente 'sincere' ma ironicamente decrittabili in senso moralistico, come la celeberrima esortazione all'amore messa in bocca al pappagallo parlante (16.15):

> Così trapassa al trapassar d'un giorno
> de la vita mortale il fiore e 'l verde;
> né perché faccia indietro april ritorno,
> si rinfiora ella mai, né si rinverde.
> Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
> di questo dì, che tosto il seren perde;
> cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
> esser si puote riamato amando.

In virtù dell'ambiguità connotativa, anche altri dettagli, pur esprimendo univoco appagamento amoroso, svelano incrinature che vanno ben al di là della semplice riprovazione morale. La felicità degli amanti, ad esempio, sembra convergere verso una condizione perfettamente fusionale (nello specchio di Armida i due amanti «mirano in vari oggetti un solo oggetto», 16.20.6) – ma mille piccoli indizi ribadiscono la strutturale e problematica asimmetria del loro rapporto. Un'asimmetria che va al di là dell'intensità del sentimento: è vero che in 16.18-22 il coinvolgimento di Rinaldo sembra superare quello di Armida, ma il lettore sa bene che il sentimento della maga non è meno forte, o sincero: insorto spontaneamente e per primo, esso darà indimenticabile prova di sé nella straziante scena dell'abbandono

sulla spiaggia (16.38 sgg.). L'asimmetria dipende tutta dalla dominanza della donna («L'uno di servitù, l'altra d'impero/ si gloria, ella in se stessa ed egli in lei», 16.21.1-2), ed è strutturalmente inscritta in un rapporto di amore peraltro limpidamente corrisposto. In primo luogo, è Armida che ha scelto Rinaldo: dopo avergli fatto la posta con intenzioni ancora bellicose («Qual cauta cacciatrice, Armida aspetta/ Rinaldo al varco», 14.57.1-2: mirabile rovesciamento del topos del maschio cacciatore, come Atalanta che insegue i suoi pretendenti-cacciagione, secondo la bella lettura di Detienne 1977 pp. 76-77), viene lei stessa conquistata dalla bellezza del ragazzo addormentato (14.67.5-8):

> Cosí (chi 'l crederia?) sopiti ardori
> d'occhi nascosi distempràr quel gelo
> che s'indurava al cor piú che diamante,
> e di nemica ella divenne amante.

Tanto basta perché si compia, con la sua metamorfosi da Circe a Calipso, la sua maturazione da strega-sirena a madre-amante. Una rete di segnali connotativi lo conferma: il rapimento di Rinaldo sul carro fatato (14.68) richiama infatti le illustri imprese di Aurora che rapisce Cefalo e Titono – e anticipa i tanti Adoni morenti trasportati da Venere sul suo carro volante. Soprattutto, durante questo primo incontro Rinaldo è assopito dal canto della maga (14.65.1-2), che rivolge così le sue prime attenzioni a un corpo inerte (14.67.1-4). Ancora un segno della persistenza degli antichi miti sulla madre-amante: dorme infatti così anche Endimione, abbandonato all'abbraccio di Selene, che Tasso si premura di includere nel criptotesto della scena assimilando Armida a una deità lunare: «Così dal palco di notturna scena/ o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare» (14.61.1-2).

La situazione delineata richiama quindi anche nei minimi dettagli l'operato della madre-amante, che esercita il suo dominio avvolgente su un oggetto connotato già in partenza come un corpo privo di volontà sua propria. Anche in questo Tasso si inserisce in una linea che comprende, a monte, più di un Adone addormentato: ad esempio nella *Nice* di Luca Contile (1551, vv. 317-320): «Parmi/ Veder dormendo over pastore, o ninfa./ Pastor non è. Ninfa non è. Ma sopra/ Humana forma»; o nella *Favola d'Adone* di Girolamo Parabosco (1553, 3): «Hor così, mentre con oscuro velo/ Tien cinto il sonno il fortunato Adone,/ La grazïosa Dea del terzo cielo,/ Lieta mirando dal sovran balcone/ L'herbette, i fiori et ogni verde stelo/ Di ch'era piena la bella stagione/, non senza meraviglia scorse il volto/ Del bel Garzon, fra l'herbe e i fior' sepolto». La sinistra metafora «sepolto» connota l'entrata in scena di Adone addormentato come chiara figura del suo destino di mor-

te (Torre 2009, p. 31 n. 1); tuttavia la fortuna del motivo in Tasso, dove la sorte ha in serbo per Rinaldo ben altro che una morte precoce, suggerisce come preferibile l'interpretazione del sonno come segnale della passività reificata cui il cedimento amoroso condanna l'uomo di fronte a una volontà femminile prevalente.

Con queste premesse è inevitabile che anche in Marino il primo incontro di Venere con Adone, e il concomitante innamoramento della dea, abbiano luogo sul corpo di un Adone addormentato. Anzi, secondo un tratto tipico del poema, l'episodio è rifratto in una narrazione tre volte ripetuta (primo colpo delle frecce di Amore: 3.16.4-8; secondo colpo 3.43-45; infine il morboso, interminabile vagheggiamento della dea sul corpo di fatto comatoso del ragazzo: 3.67-101). Inutile dire che la fortuna di Tasso e di Marino si traduce in una congruente fortuna del motivo (cfr. ad esempio nel Singspiel *Der Geliebte Adonis* di Ch. H. Postel per le musiche di R. Keiser, a. I sc. III, dove il motivo del sonno ha luogo direttamente in una camera da letto e Adone «redet im Schlaff», «parla nel sonno», esprimendo il suo desiderio per la dea). Curiosi percorsi della tradizione: la squilibrata dominanza femminile che Ovidio aveva cercato di rimuovere dalla sua versione del mito di Adone riemerge, per altre vie, in un testo esemplare del canone moderno come la *Gerusalemme liberata*, e proprio di lì recupera il proprio posto nella tradizione adonia: giacché ogni volta che una Venere moderna si china su un Adone addormentato non fa che ripetere il gesto di Armida su Rinaldo, che a sua volta riprende, insieme agli amori di Selene per Endimione, l'inchinarsi di Afrodite su un Adone neonato, inerte e inconsapevole oggetto della sua passione.

Lo squilibrio di potere, naturalmente, non marca solo l'inizio della relazione, ma ne definisce la struttura: Rinaldo nel giardino di delizie si trova in uno stato di esautorazione, che lo priva della libertà di movimento e lo costringe all'esclusività amorosa. Si osservi con sguardo sensibile ai fatti di genere la curiosa distribuzione delle attività dei due amanti (16.26.3-27.4):

> Ella per uso il dí n'esce e rivede
> gli affari suoi, le sue magiche carte.
> Egli riman, ch'a lui non si concede
> por orma o trar momento in altra parte,
> e tra le fère spazia e tra le piante,
> se non quanto è con lei, romito amante.
>
> Ma quando l'ombra co i silenzi amici
> rappella a i furti lor gli amanti accorti
> traggono le notturne ore felici
> sotto un tetto medesmo entro a quegli orti.

Armida si comporta come un capofamiglia che di giorno bada «a piú severi uffici» (16.27.5) recandosi in un luogo di 'lavoro' altro rispetto alla sede della vita privata; frattanto Rinaldo ammazza il tempo passeggiando da solo nel giardino, in un'esistenza sospesa e scioperata. L'amore vissuto *come soggetto* presuppone dunque la possibilità di tracciarne i confini rispetto ad altre esperienze. L'amore vissuto dall'oggetto si accompagna invece all'assenza di determinazione alternativa. L'inversione straniante dei ruoli rispetto alla 'norma' rivela così come la donna sia tradizionalmente 'tutta fatta per l'amore' solo perché il sistema delle funzioni culturali non le permette di essere fatta per nient'altro. Il maschile si definisce infatti in primo luogo come soggetto autodeterminato di azione, mentre alla donna viene riservata una posizione in *stand-by*, in attesa che un intervento esterno ne solleciti al momento opportuno il temporaneo coinvolgimento. La situazione invertita sospinge inevitabilmente, come qui, il maschio in una posizione fetale, di inclusione fusionale e dipendente.

La femminilizzazione dell'eroe è dunque essenzialmente una perdita di autodeterminazione, la cui principale ricaduta è la sottrazione alla storia, intesa non solo come spazio della memoria collettiva ma anche, più semplicemente, come articolazione lineare delle azioni nel tempo. Il giardino di Armida, non a caso, è una bolla temporale, e in esso passato e futuro sono soppressi in favore di un eterno presente: «co' fiori eterni eterno il frutto dura,/ e mentre spunta l'un, l'altro matura» (16.10.7-8 – si noti che anche in questo Tasso attualizza l'*Odissea*, 7.114-128). Questa eliminazione del divenire corrisponde, in termini psicologici, alla dilatazione illimitata dell'esperienza di felicità individuale, un'esperienza di cui la condizione amniotica e l'appagamento amoroso sono senz'altro i due casi più emblematici. Sul piano delle dinamiche socio-culturali, però, essa è il principale ostacolo alla realizzazione dell'ideale eroico, che in tutte le culture patriarcali consiste, per dirla nel modo più sintetico, nella subordinazione dell'esistenza individuale al benessere collettivo. La soggettività maschile ha infatti il proprio modello estremo ma prototipico di virtù nel 'dare la vita', sincronicamente per la tutela del gruppo di riferimento (come Rinaldo viene esortato a fare rispetto all'esercito cristiano, 16.32-33), diacronicamente per garantire l'esistenza delle generazioni future – fin troppo chiaro in tal senso il predicozzo che porta a 'rinsavire' il rammollito Ruggero: «"Se non ti muovon le tue proprie laudi,/ e l'opre escelse a chi t'ha il cielo eletto,/ la tua succession perché defraudi/ del ben che mille volte io t'ho predetto?"» (*Orlando furioso* 7.60.1-4).

La scelta dell'eroe è dunque ben chiara: o una felicità intransitiva, esperita sì come appagamento emozionale ma connotata culturalmente come

stagnazione reificante, e dunque femminilizzante, di energie (Paride, Adone e tutti quelli troppo belli per essere buoni guerrieri); oppure una realizzazione di sé come soggetto eroico, vettore di un'energia transitiva che è la migliore garanzia di maschilità realizzata (Ettore e Achille alla testa di una nutrita schiera di personaggi che popolano i poemi epici e le lapidi commemorative). «Faremo in modo che sembri un regalo», potrebbe soggiungere in un cinico 'a parte', con le parole del Pyk di *Terra!* di Stefano Benni, l'inventore dell'ideale eroico: è evidente infatti che a guadagnare da un simile ruolo oblativo e abnegativo è solo la collettività: l'eroe esiste nella misura in cui accetta di cancellarsi come individuo a vantaggio degli altri, che lo compenseranno con l'impalpabile ma universalmente esaltato premio della buona fama. L'appagamento individuale viene invece demonizzato proprio perché concorrente col vantaggio collettivo (Marcuse 1955). La stessa femminilità è topicamente considerata 'amorale' dalla teoria maschilista dei generi (Weininger 1903) proprio in quanto focalizzata sulla dimensione individuale delle pulsioni. La maschilità si configura invece per contrasto come un'accettazione interiorizzata della norma che antepone l'interesse collettivo a quello individuale. Il dettaglio più tremendo è il *double bind* paradossale in cui questa menzogna ideologica si traduce: l'appagamento solipsistico è infatti screditato in quanto incompatibile con l'esplicazione di una soggettività virile, cioè di una volizione attivamente calata nella storia; ma questa volizione attiva ha l'avallo della norma morale solo se essa persegue il proprio superamento, e nega quindi se stessa come soggetto individuale in favore di un superiore interesse collettivo. Insomma, una volta nato maschio in questo quadro culturale, si ha solo la scelta fra lasciarsi cancellare come soggetto culturale (il maschio 'mancato', che secondo lo stereotipo normativo non raggiunge nemmeno la soglia dell'identità riconosciuta come maschile) o come corpo fisico (il maschio 'riuscito', che però può dimostrare di esserlo solo facendosi ammazzare).

L'esperienza dell'adone Rinaldo si può dunque leggere nel suo complesso come il più basilare dei riti di passaggio, quello che aggrega l'adolescente al gruppo degli adulti a prezzo di una rinuncia ai privilegi dell'età immatura (van Gennep 1909). Come per Parsifal, altro adolescente salvifico che è diretto modello di Rinaldo, lo schema prevede in successione il desiderio di integrazione (la vocazione guerriera e l'arrivo di Rinaldo al campo, 1.58-60), l'infrazione di un tabù (l'omicidio di Gernando, 5.26-35), la punizione con l'allontanamento e infine la piena integrazione nella comunità, una volta che, giunto al bivio, nonostante il pianto di Armida l'eroe avrà optato per il profilo eroico lasciandosi alle spalle l'egoismo infantile della felicità privata (16.53.1-56.4). Crescere come eroe significa dunque

uscire dall'utero della felicità senza tempo per entrare nel divenire della sofferenza – un divenire che garantisce la realizzazione di sé solo in senso sovraindividuale: l'eroe deve comunque morire anzi tempo, ma premio al suo sacrificio è una stirpe che ne perpetua l'onore.

3.4 *Essere maschio: la sofferenza e i suoi vantaggi*

È impostata esattamente in questi termini un'ulteriore ripresa dell'archetipo, in cui i referenti mitici vengono audacemente aggiornati pur nella massima fedeltà alla dinamica di base. Si tratta del *Tannhäuser* di Richard Wagner (1845; 1861 la ripresa parigina poi divenuta canonica), il cui protagonista, derivazione leggendaria da una figura storica di *Minnesänger*, ha una storia d'amore con la dea Venere in persona, che lo tiene a lungo con sé sul Monte di Venere (localizzato presso la Wartburg in Turingia). La versione wagneriana, che pure segue nelle grandi linee la leggenda rinascimentale e romantica, si rivela in più punti direttamente influenzata dall'episodio odissiaco di Calipso; lo confermano, al di là della complessiva consonanza, dettagli come l'uguale durata degli amori (sette anni), e la «[w]eite Grotte» (p. 204) in cui l'idillio si colloca. Lo conferma, soprattutto, il rilievo che il tema della sofferenza ha per l'identità di Tannhäuser, e che un poeta ossessionato dall'onomastica, come Wagner, trovava appunto inscritto nel nome di Odisseo, l''uomo della sofferenza' (secondo la discussa etimologia che lo connette a ὀδύνη). Come Odisseo, dunque, Tannhäuser vive secluso dal consorzio umano in un'unione che dopo tanto tempo gli sembra una pesante costrizione. Accanto all'*Odissea*, peraltro, si riconoscono nell'opera anche tracce dell'episodio di Rinaldo e Armida (luogo comune dell'erotologia romantica – grazie al *Torquato Tasso* di Goethe soprattutto tedesca), che parimenti concorre ad accentuare la caratterizzazione adonia: non solo la donna amorosa è la dea Venere stessa, ma la sua ormai ben nota duplicità trapela dalla sua insistita connotazione ctonia. Come infatti esplicita la didascalia iniziale, e come sottolinea Tannhäuser, il luogo dell'unione felice è una grotta sotterranea, da cui non si vedono più «die Sonne» («il sole») né «des Himmels freundliche Gestirne» («le amiche stelle del cielo», p. 208). Questo ha come effetto la stessa sospensione della storia operata dall'ucronico giardino di Armida. Così infatti recrimina l'eroe: «Die Zeit, die ich hier verweil,/ ich kann sie nicht ermessen./ Tage, Monde – gibt's für mich nicht mehr» («Il tempo che io passo qui non lo posso misurare. Giorni, mesi – per me non esistono più», *ibid.*). Un non-tempo chiaramente onirico, se lo stesso Tannhäuser,

che all'inizio del dramma ha appena sognato la sua liberazione, si augura: «Oh, dass ich nun erwachte!» («Ah, se ora potessi svegliarmi!», *ibid*.). È chiaro che non gli interessa più la prospettiva di immortalità garantita dalla dea (che infatti lo rimprovera: «Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?», «Ti rincresce così tanto essere un dio?»).

La decisione dell'eroe è presa: rinunciare a una beatitudine eterna ma indistinta e indistinguibile per tornare alla storia, a quel «Wechsel» («mutamento») cui si riduce il limite (e l'essenza) della condizione mortale (p. 210):

> Nach Freude, ach! nach herrlichem Geniessen
> verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
> da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
> gab deine Gunst mir Sterblichem dahin.
> Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
> und übergross ist mir dein Lieben;
> wenn stets ein Gott geniessen kann,
> bin ich dem Wechsel untertan;
> nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
> aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen.
>
> Alla gioia, ah! al superbo godimento,
> aspirava il mio cuore, e n'era assetato il senso:
> allora ciò che un tempo solo agli dei donasti,
> prodigò la tua grazia a me mortale.
> Pure mortale, ahimè, io son rimasto,
> e troppo grande è per me il tuo amore;
> se un Dio la gioia può sempre godere
> alla vicenda io rimango soggetto;
> non la sola voluttà alberga nel mio cuore
> di gioie sazio io aspiro al dolore! (trad. R. Morello)

Questa concatenazione di testi in cui il nome di Adone non compare quasi mai è in realtà cruciale per la comprensione delle strutture profonde di questo mito nei termini di massima generalità: la vicenda del giovane amato dalla dea dell'amore si configura infatti come il criptotesto per eccellenza delle situazioni in cui viene definita la maschilità eroica, vale a dire la maschilità prosociale *tout court*. Adone finisce così per diventare l'*antimodello* archetipico del maschio nella cultura patriarcale dell'occidente, cui viene grazie a lui insegnato che realizzarsi come uomo *impone* la rinuncia a un orizzonte totalizzante di felicità privata fusionale in favore del sacrificio per il proprio gruppo di appartenenza, nel presente e nella storia.

Va da sé che la maschilità eroica, sostanziata di abnegazione a vantaggio del proprio gruppo, è solo uno strumento, cioè un ideale normativo verso

cui la società ha interesse che tenda il maggior numero di individui. Ciò che nei fatti avviene è che i modelli ideali, oltre ad abbagliare appunto gli idealisti (e gli ingenui), offrono altresì un comodo riparo a posizioni di potere tutt'altro che altruistiche: per un eroe sinceramente abnegato, quanti non seguono l'esempio del Thénardier dei *Misérables* preferendo semplicemente passare per tali? Nel caso della maschilità, la *possibilità* di un eroe protegge dunque spesso la *realtà* del maschio medio, non abnegato quanto Achille, ma convinto di meritarne le prerogative.

Una stridula voce di satirista fornisce la versione a mio giudizio più rappresentativa della degenerazione imputabile a 'Adone' in tal senso – e rivela in ciò stesso l'apporto della normatività fallica alla risemantizzazione patriarcale di questo personaggio come modello negativo di maschilità: Lodovico Sergardi (1660-1726) si ispira nelle sue *Satire* alla *vis* di Giovenale, posposto fino allora al modello degli urbani *Sermones* di Orazio. Nella *Satira* XII, *Montecitorio*, la celebrazione dell'accorpamento dei tribunali pontifici offre lo spunto per una rappresentazione rapsodica del popolo di Roma in cui vengono messi alla berlina gruppi di minoranza, come gli ebrei del ghetto (attaccati con virulenza nei vv. 292-303), o specifici costumi sociali, come la voga dei castrati. Una lettura ideologica dell'opera (che purtroppo qui non ho modo nemmeno di accennare) avrebbe buon gioco nel mostrare le radici comuni delle fobie razzistiche che, fino ai culmini della *Shoàh*, hanno da sempre accomunato gli ebrei alle forme 'degenerate' di identità maschile (si pensi solo alle tesi di Weininger). Sta di fatto che il castrato (come prima l'ebreo) viene rappresentato come un 'antiuomo', corroborando per ciò stesso la normatività dell'implicito modello 'positivo'. Le ovvie tappe di questa disumanizzazione sono tre, articolate secondo i tre principali parametri di definizione dell'identità: specie, genere e rango. In primo luogo, il castrato viene animalizzato, e così estromesso dalla definizione di base di umanità (la sua è una «zampa di animale», v. 446); in secondo luogo, le sue azioni sono viste come usurpazione di rango, in quanto lo istituiscono rivale anche di gentiluomini: il satirista si indigna che il castrato faccia piedino a una dama «ancorché sia presente a un atto tale/ qualche grande, che resta nauseato/ d'avere un vil castron per suo rivale» (vv. 447-449). La condanna non riguarda la seduzione in sé (il «grande» vorrebbe appunto fare lo stesso, se il castrato non lo precedesse), quanto piuttosto la legittimità a procedere di fronte a un titolare qualificato del diritto.

Soprattutto, la disumanizzazione del castrato fa leva sulla sua mutilazione, che per il maschio è fonte di sottile inquietudine: le donne continuano infatti a mostrare una spiccata predilezione per il potenziale erotico

del castrato, mandando così in crisi l'idea tutta maschile di desiderabilità intrinseca del fallo. Il castrato è negativo perché si adatta a un rapporto amoroso con le donne che restituisce loro (con implicito grave pericolo per la società patriarcale) la perduta fisionomia di madri-amanti: in quanto ragazzo perenne (la castrazione «allung[a] dei ragazzi il privilegio», v. 401), il castrato sollecita infatti nella donna in primo luogo la tenerezza materna, evidente dagli apprezzamenti proiettivi di cui egli è oggetto («"Benedetta la mamma che l'ha fatto"/ esclama Nevia; e Lalage: "Beato/ quel sen da cui l'umor vitale ha tratto!"», vv. 421-423), che mascherano appena la natura erotica di questa identificazione con la madre («E in dir così dal labro affascinato,/ dal fuoco di libidine combusto,/ si scaglian baci al sordido castrato», vv. 424-426).

L'affinità del castrato con Adone è dunque già leggibile nel suo particolare attaccamento alla donna, ma emerge in tutta evidenza in un episodio che descrive le cure riservate dalla moglie di Ulpidio al suo amante evirato (vv. 454-461):

> Ebbe avviso di lui la moglie astuta,
> guari non è, che il suo canoro amante
> egro in letto giacea con febbre acuta.
> E che non puote amor? Corse anelante,
> discinto il seno e scarmigliata il crine,
> senza decoro, come una baccante,
> quasi che fiamma ostile alte ruine
> minacciasse in breve ora al Campidoglio […].

La passione amorosa è contrapposta alle apprensioni civili, unica causa legittima di scompostezza; in particolare, l'accenno dionisiaco alla «baccante» denuncia questa passione come tralignamento obnubilato. Ma il vero criptotesto della scena non è dionisiaco, se non nella misura in cui anche le menadi, come abbiamo visto in 2.3, sono potenziali madri-amanti: ipotesto latente della parodia è piuttosto la scena topica della morte di Adone, che si apre con la corsa scomposta di Venere in pregnante sintonia con i vv. 457-459: *desiluit pariterque sinum pariterque capillos/ rupit et indignis percussit pectora palmis* («balzò a terra e, strappandosi/ insieme la veste e i capelli, percosse il petto innocente/ con le palme», Ovidio, *Met*. 10.722-723).

L'accudimento materno di cui è oggetto il castrato è dunque erede dell'amore protettivo e costrittivo di Venere per Adone, un amore che infantilizza e depotenzia il figlio-amato in quanto lo nutre (vv. 476-479) e ne

manipola il corpo (in senso fallico, per giunta, come attesta il clistere di latte al v. 480):

> – Dolce cor mio – dicea, giunta al suo letto:
> ma restò muto il labro e interezzito
> con le nude mammelle il bianco petto.
> All'egre membra intanto lo smarrito
> spirto richiama e poscia il suo braccino
> tocca a sentir se il polso è indebolito.
> Il vaso delle feccie a capo chino
> osserva attenta; or vuol che un brodo ei beva,
> o prenda di Savoia un biscottino,
> or che sorbisca, come già soleva,
> un rosso d'uovo, o mangi un pero cotto,
> or che di latte un servizial riceva.
> Apre intanto colui con un gran fiotto
> i sozzi labri ed il boccone offerto
> prende, come se fosse un passerotto. [vv. 469-483]

Il punto della satira, che a prima vista sembra censurare l'*indegnità* del destinatario di tante cure, riflette in misura molto maggiore, a mio giudizio, l'apprensione del maschio per i possibili rischi di destabilizzazione del sistema patriarcale: il vero fattore perturbante nella rappresentazione è infatti lo sconfinamento delle prerogative materne, strutturalmente e inevitabilmente soverchianti nel rapporto madre-figlio, anche nell'ambito amoroso, dove alla donna compete invece, secondo l'ordine fallico della società, il ruolo di oggetto passivo. Ecco perché dietro alla diffidenza per l'amoreggiare di Adone con la madre-amante campeggia la resistenza a una dinamica affettiva che finirebbe prima o poi per compromettere la posizione centrale del maschio nell'assetto del potere. Lo conferma, se mai ce ne fosse bisogno, la trucida conclusione dell'episodio, in cui vengono esplicitati non solo il legame con l'ipotesto adonio, ma anche le radici falliche dell'intero sistema patriarcale (vv. 514-522):

> Quanto mal fa da Muzio o da Nerone
> chi senza pel né pure ha d'uomo il saggio,
> e la parte faria meglio d'Adone:
> non dell'acciaro il fulminante raggio,
> non le penne, l'usbergo ed il cimiero
> rappresentar potranno il personaggio,
> se colui non avendo il cazzo intiero,
> nel passeggiar con moti sregolati
> manda in bordello e maestade e impero.

Adone è dunque, per i connotati esteriori del mito, il polo opposto della maschilità 'normale', che si realizza nel fallocentrismo reificante su cui il maschio costruisce la sua posizione di predominio, nel rapporto amoroso come nella società (il «cazzo intiero» che stupra *ergo* conquista è fondamento ultimo di «maestade e impero»…). Chi, come Adone, si lascia invece guidare dalla dea, rinuncia *a priori* non solo all'ideale eroico – quello cui il Rinaldo tassesco torna *in extremis* a malincuore – ma soprattutto ai privilegi posizionali del genere maschile *tout court*, che da quell'ideale vengono legittimati anche in assenza di un profilo eroico. Il disprezzo di cui Adone è oggetto, perciò, si deve leggere come la demonizzazione di un modello appetibile ma potenzialmente destabilizzante per il maschio: ogni eroe, e *a fortiori* ogni maschio su cui incombe l'obbligo di diventare tale, preferirebbe (ri)entrare nell'utero (Woody Allen: «I have an intense desire to return to the womb. Anybody's.») piuttosto che morire in battaglia, e ha bisogno di una martellante propaganda per preferire la strada in salita della maschilità alla beatitudine uterina del 'mezzo uomo'.

3.5 *Materia vs. idea: Adone al bivio*

La tappa più importante nel percorso di Adone attraverso le culture moderne è senz'altro l'opera prima di William Shakespeare, pubblicata nel 1593. Si tratta di un epillio di 1194 versi articolati in 199 strofe esastiche con schema ABABCC – uno schema che il giovane poeta trovava già nel *Glaucus and Scilla* di Thomas Lodge (1590). L'opera, di cui Shakespeare seguì molto probabilmente la pubblicazione, limandone il testo con una cura senza paralleli nella sua produzione successiva, conobbe subito un grande successo, come prova il considerevole numero di ristampe fra il 1594 e il 1610, nonché l'influsso evidente sulle versioni successive del mito. Si tratta indubbiamente di un'opera ambiziosa, non solo per la qualità stilistica e retorica dei versi, ma per la straordinaria originalità concettuale dell'impianto: recuperando il modulo ellenistico dell'eziologia, cioè della spiegazione causale di oggetti naturali o usanze, Shakespeare risemantizza genialmente la morte di Adone (vv. 1135 sgg.) come causa ultima di un'ubiqua condizione *psicologica*, la sofferenza amorosa: «"Since thou art dead, lo, here I prophesy:/ Sorrow on love hereafter shall attend"» («"Da che tu sei morto, ecco, io qui predìco che l'affanno, d'ora innanzi, andrà congiunto con l'amore"», vv. 1135-1136, qui e oltre la traduzione, con minimi adattamenti, è di G. Baldini). Le particolari vicende della coppia del mito divengono così il fondamento di una passione di cui viene esibito